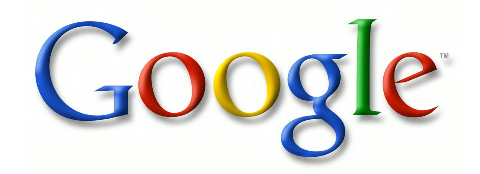
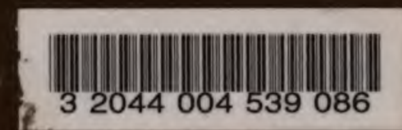





3 2044 004 539 086



Hermann Bahr.

Zur Kritik der Moderne.

Gesammelte Aufsätze.

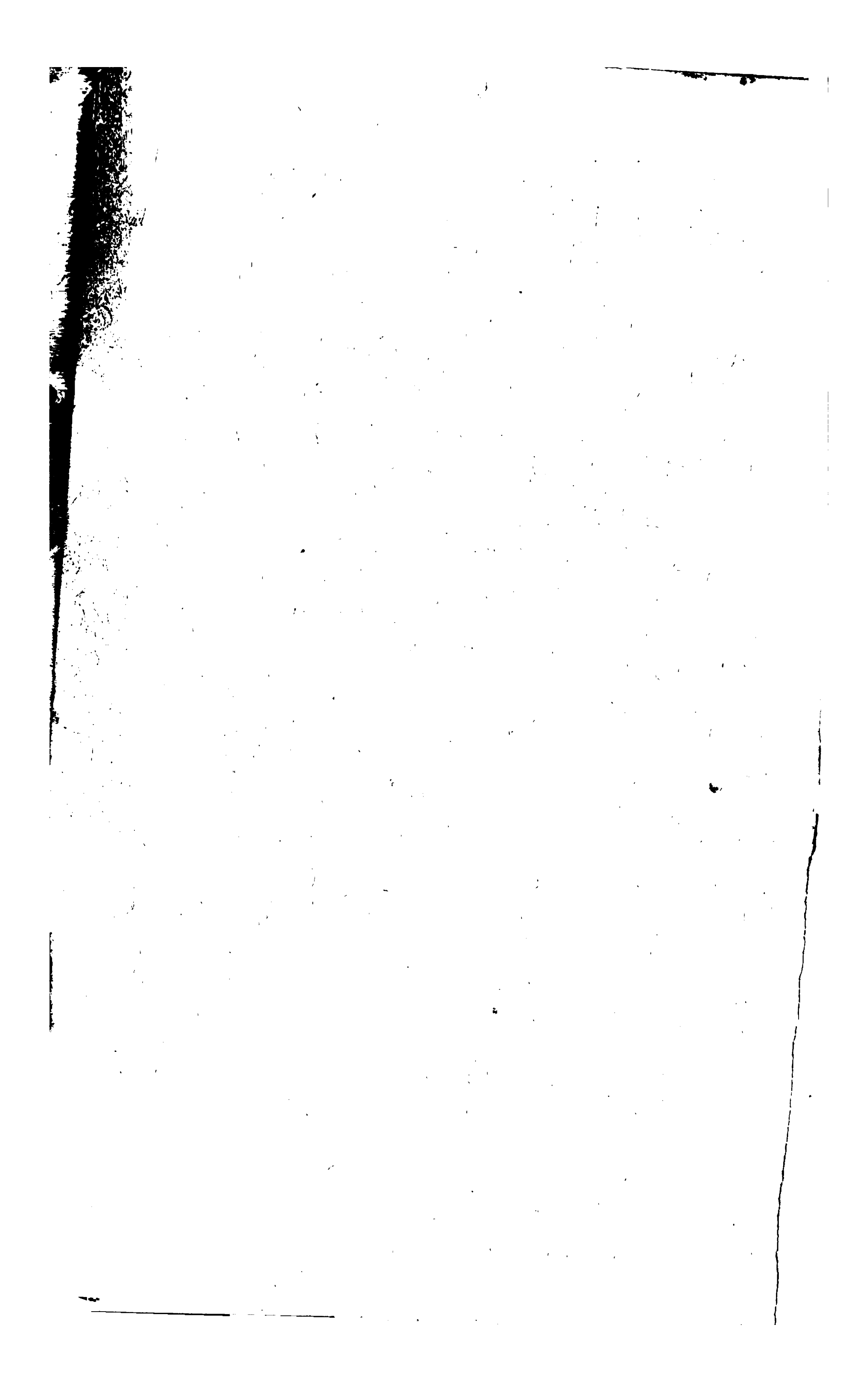
Erste Reihe.

„Il faut écrire, non pour la gloire, mais pour expulser de son cerveau ce qui le gêne.“ *Eugène Fromentin.*

„Il prétendait que le seul rôle de l'écrivain consiste à inquiéter, à suggérer.“ *Paul Bourget.*



Zürich 1890.
Verlags-Magazin
(J. Schabelitz).



Hermann Bahr.

Zur Kritik der Moderne.

Gesammelte Aufsätze.

Erste Reihe.

„Il faut écrire, non pour la gloire, mais pour expulser de son cerveau ce qui le gêne."

Eugène Fromentin.



Zürich 1890.
Verlags-Magazin
(J. Schabelitz).

Druck von J. Schabelitz in Zürich.



Wolfgang Heine,

dem treuen Genossen, dem unermüdlichen Freunde,
dem Helfer.

Paris, September 1889.



Die Herkunft der Weltanschauungen.

Es ist ein Merkwürdiges um die jeweilig herrschende Denk- und Anschauungsweise einer Zeit. Dem einzelnen von ihr Beherrschten scheint sie jedesmal etwas Selbstverständliches, für alle Zeiten unwandelbar Gleichbleibendes, weil durchaus nicht anders Denkbares, etwas Absolutes, das einem jeden der „gesunde Menschenverstand“ eingeben müsse. Aber dieser scheinbar so stetige, so unabänderliche „gesunde Menschenverstand“, auf den sich nach Kant's Wort ein jeder immer „als auf ein Orakel“ beruft, ist in Wahrheit ein gar windiger Geselle, durchaus wetterwendisch, jeden Augenblick einer andern Laune nachhängend. Was er hier als häßliche Schamlosigkeit ächtet, gebietet er dort als verbreitete Sitte. Was er jetzt für widerwärtig und abgeschmackt verpönt, hat er vormals Muster und Ausbund aller Schönheit genannt. Was er heute als welterlösendes Ideal auf alle Fahnen schreibt, wird er morgen als thörichte Ammenfabel verhöhnen. Es ist durchaus kein Verlaß auf ihn, weil er immer nur der Ausdruck der jeweiligen Weltanschauung und diese unablässigem Wandel unterworfen ist.

Das ist heute nicht mehr eine erst zu erweisende Behauptung. Es ist eine tausendfältig bestätigte Wahrheit. Ja, mehr als das: es ist ein Gemeinplatz.

Das Vorhandensein verschiedener Weltanschauungen zu verschiedenen Zeiten ist eine empirische Thatsache. Es drängt sich unabweislich die Frage auf: woher kommen sie und wodurch entstehen sie?

Ich will zunächst noch einmal deutlich machen, was ich unter Weltanschauung verstehe.

Das Mittelalter malt lang gedehnte Leiber, wie mit Gewalt auseinander gereckt und emporgestreckt. Mit der Renaissance rundet sich

der Körper und im Rococo geht er ebenso unmäßig in die Breite als vordem in die Länge. Wir sagen in allen drei Fällen: diese Malerei liege in dem „Geist der Zeit“.

Die Quartengänge des Guido von Arezzo bringen ein modernes Ohr zur Verzweiflung und eine moderne Oper brächte wahrscheinlich das Ohr des Guido von Arezzo zur Verzweiflung. Wir lachen heute über die Landschaften der Schirmer und Blechen, die unsern Vätern so gefielen, und unsere Väter erklären uns für verrückt, wenn wir für Böcklin schwärmen. Kommt alles vom „Geist der Zeit“.

Der Satz vom Widerspruch wird heute wieder von allen Kathedern als Richtschnur aller gedanklichen Arbeit gelehrt. Gestern noch galt er nur als eine verächtliche Beschränktheit des bornierten Verstandes. Es hat Zeiten gegeben, wo kein Mensch an der transscendenten Realität des Wahrgenommenen, und wieder andere, wo jeder daran zweifelte.

Der hellenische Philosoph scheute die Liebe zum eigenen Geschlecht nicht und der mittelaltrige Mönch hätte am liebsten auch die zum andern ausgerottet. Die sittsamste Jungfer erschloß früher den Busen weiter als heute die vorurteilsloseste Dame. Dagegen hätte sich die letzte Dirne der Zopfzeit gegen die Zumuthung empört, einen modernen Galopp zu tanzen. Und so weiter.

Wenn wir alle diese Dinge erklären aus dem „Geist der Zeit“, so führen wir dadurch diese Einzelnheiten zurück auf eine Reihe von Allgemeinheiten, auf eine Reihe von bestimmten Anschauungen über das Gute, das Schöne, das Sittliche, Zweck und Aufgabe des Menschen, Zusammenhang der Welt.

Diese Anschauungen sind es, deren Summe die Weltanschauung einer Zeit ausmacht. Sie bilden einen Teil des Bewußtseinsinhaltes. Aber einen Teil, der sich von den übrigen darin unterscheidet, daß er sich für unabhängig von der Außenwelt ausgiebt und als unabhängig von der Außenwelt empfunden wird, während der übrige Bewußtseinsgehalt schon unwillkürlich sich darstellt als Repräsentant eines jenseits des Bewußtseins Seienden. Wir wollen, was in dieser letzten Weise Inhalt des Bewußtseins ist, Vorstellungen oder Begriffe, was in jener ersten Weise Inhalt des Bewußtseins ist, Ideen nennen.

Weltanschauung ist also eine Summe von Ideen, die das Bewußtsein einer Zeit erfüllen und, keinem beweisbar, für sie dennoch eine unerschütterliche Gewißheit besitzen.

Die Frage nach Ursache und Herkunft der Weltanschauung geht also, weil Weltanschauung ein Teil des Bewußtseinsinhaltes, zunächst unter in der allgemeinen Frage nach Ursache und Herkunft alles Bewußtseinsinhaltes überhaupt.

Nehmen wir ein ganz Einfaches als Bewußtseinsinhalt: beispielsweise eine Rose.

Bei der Wahrnehmung einer Rose ist eine doppelte Annahme des Wahrnehmenden möglich.

Entweder: der die Rose Wahrnehmende hat die Vorstellung nur einer Rose. Oder: er unterscheidet, indem er die Rose wahrnimmt, zwei Rosen.

Im ersten Falle ist wieder Zweifaches möglich. Entweder die Annahme des Wahrnehmenden ist diese: die Rose sei außer ihm, als ein von ihm unabhängig Existierendes, und werde nur durch den Prozeß der Wahrnehmung in ihn hineingebracht, so daß, die außer ihm ist, durch diesen Prozeß in sein Bewußtsein hineingezogen, nun auch in ihm sei und in ihm in der nämlichen Beschaffenheit sei, wie sie außer ihm ist. Oder die Annahme des Wahrnehmenden ist diese: die Rose sei nur in ihm, als ein keineswegs von ihm unabhängig, sondern nur in seinem Bewußtsein Existierendes und werde nur, als ein Produkt bestimmter seelischer Vorgänge, durch den Prozeß der Wahrnehmung in ihm derart hervorgebracht, daß, die in ihm ist, nachher als ein auch außer ihm Seiendes fingiert werde, und zwar als ein außer ihm in der nämlichen Beschaffenheit Seiendes, wie sie in ihm ist.

Auch im zweiten Falle, wenn, der die Rose wahrnimmt, bei dieser Wahrnehmung zwei Rosen unterscheidet, ist ein Doppeltes möglich.

Er unterscheidet dann immer eine Rose im Bewußtsein und eine Rose jenseits des Bewußtseins. Aber das Verhältnis, in das er diese beiden Rosen, die immanente und die transscendente Rose, zu einander setzt, kann wieder ein verschiedenes sein. Entweder: die beiden Rosen gelten ihm für inhaltlich gleich. Oder: sie gelten ihm für inhaltlich verschieden.

Gelten ihm die beiden Rosen für inhaltlich verschieden, so kann er diese Verschiedenheit wieder in doppelter Weise erklären. Entweder dadurch, daß er das Bewußtsein als aktiv die passive Außenwelt verarbeitend annimmt, oder dadurch, daß er die Außenwelt als aktiv sich im passiven Bewußtsein verwirklichend annimmt. Im ersten Falle ist

die Anschauung diese: die Außenwelt schießt dem Bewußtsein den Stoff vor, den dieses in die ihm eigenen Formen zwingt. Der Bewußtseinsinhalt setzt sich also zusammen aus dem von außen überlieferten Stoff und der vom Bewußtsein an demselben vorgenommenen Formgebung. Die immanente Rose ist gleich der transscendenten Rose mehr eine Zuthat des Bewußtseins. Im anderen Falle ist die Anschauung diese: das Bewußtsein schießt der Außenwelt den Stoff vor, in dem diese sich darstellt. Der Bewußtseinsinhalt ist also nichts als der Inhalt der Außenwelt, nur in einem besonderen Stoffe ausgedrückt. Die immanente Rose ist ein Abdruck der transscendenten Rose in dem Material des Bewußtseins. Im ersten Falle wird die Verschiedenheit der beiden Rosen erklärt durch jene Zuthat, die das Bewußtsein an der transscendenten Rose vornimmt, um sie in die immanente zu verwandeln. Im anderen Falle wird die Verschiedenheit der beiden Rosen erklärt durch die Besonderheit des Stoffes, in welchem die transscendente Rose sich, wie ein Schlüssel in Wachs, abdruckt, um ihr Gleichnis in der immanenten zu erzeugen.

Die erste der hier angeführten Anschauungen, jene, die nur eine Rose und diese in der Außenwelt seiend annimmt, ist die Anschauung des naiven Realismus. Sie wird widerlegt durch die empirische Thatsache der Erinnerung. Wenn das Bewußtsein rein passiv, wenn es gleichsam nur der Topf ist, in den die Außenwelt sich selbst hineinwirft, und alle Vorstellung nur dadurch entsteht, daß das Vorgestellte in das Bewußtsein hineingerückt wird, muß die Vorstellung, da sie nichts als das Vorgestellte selbst, notwendig, ohne eine Spur zurückzulassen, aufhören in dem Augenblicke, da das Vorgestellte, indem es aufhört, sich aus dem Bewußtsein zurückzieht. Sie kann nur wiedererstehen, wenn, und nur dadurch wiedererstehen, daß das Vorgestellte wiederersteht. Der Wind, der die Rose verweht, müßte auch jede Spur ihrer Vorstellung verwehen.

Die zweite der hier angeführten Anschauungen, jene, die nur eine Rose und diese nur im Bewußtsein seiend annimmt, ist die Anschauung des naiven Idealismus. Sie wird widerlegt durch die empirische Thatsache der Notwendigkeit der Vorstellungen. Wenn das Bewußtsein rein aktiv und die Außenwelt nur ein von ihm Erzeugtes ist, muß die Unterlassung dieser Erzeugung im Bereiche meines Willens liegen. Ich muß in jedem Augenblicke die Gewalt haben, wenn es mir beliebt, alle mir überhaupt möglichen Vorstellungen in meinem Bewußtsein zu erzeugen

und zwar in der Weise zu erzeugen, daß mir ihre transscendente Realität glaubhaft scheint, und ich muß ebenso die Gewalt haben, wenn es mir beliebt, mich von allen Vorstellungen überhaupt, als bloßen Erzeugnissen meiner selbst, mit einem Schlage zu befreien. Die Unabweisbarkeit, mit der Vorstellungen sich dem Bewußtsein gegen meinen Willen aufdrängen, die Vergewaltigung also meines Willens durch Vorstellungen und seine Ohnmacht gegenüber denselben, setzt notwendig die Existenz eines fremden Willens und damit einen Träger dieses fremden Willens, dieser fremden Kraft voraus. Sie postuliert also die Realität der Außenwelt.

Die dritte der hier angeführten Anschauungen, jene, die, wenn sie auch die immanente von der transscendenten Rose scheidet, doch die inhaltliche Identität der beiden behauptet, ist die Anschauung des vermittelnden Realismus. Sie wird widerlegt durch die Ergebnisse der modernen Naturwissenschaft. Diese hat zur Genüge dargethan, daß beispielsweise Farbe und Ton im Bewußtsein durchaus nicht sich selbst zum Korrelat in der Außenwelt haben.

Die vierte der hier angeführten Anschauungen, jene, die die Verschiedenheit der transscendenten von der immanenten Rose durch die Annahme einer Zuthat des Bewußtseins erklärt, ist die Anschauung des kritischen Idealismus. Die fünfte, jene, die die Verschiedenheit der transscendenten von der immanenten Rose aus der Besonderheit des Stoffes, in welchem sich die transscendente Rose als immanente darstellt, erklärt, ist die Anschauung des kritischen Realismus.

Nur zwischen diesen beiden letzten ist heute noch die Wahl. Sie fällt nicht schwer. Denn alle Bedenken gegen den kritischen Realismus gelten auch gegen den kritischen Idealismus. Gerade die triftigsten Einwände gegen diesen hingegen — um den wichtigsten zu nennen: die Frage, warum das Bewußtsein immer an diesem Stoffe gerade diese, an jenem Stoffe gerade jene Zuthat vornehme und nicht (selbst wenn der Wille dahingeht) auch einmal umgekehrt — haben keine Kraft gegen jenen. Ueberdies sind die kritischen Idealisten, so einig sie über das Vorhandensein einer solchen Zuthat sind, so durchaus uneinig über die Beschaffenheit derselben, daß diese Verwirrung allein hinreichte, ihr Ansehen zu untergraben und das Vertrauen auf sie zu erschüttern.

Für die vorliegende Frage nach der Entstehung der Ideen, deren Vereinigung jeweilig eine Weltanschauung ausmacht, ist überdies die

Entscheidung zwischen kritischem Realismus und kritischem Idealismus belanglos und entbehrlich.

Der kritische Realist behauptet keine andere Fähigkeit für das menschliche Bewußtsein als die, die Eindrücke der Außenwelt aufzunehmen und festzuhalten. Der gesammte Inhalt des Bewußtseins, seiner ganzen Ausdehnung und seinem ganzen Umfange nach, alles Denken und Fühlen, das es erfüllt, ist ihm nur ein Abbild der Außenwelt und nicht das mindeste ist ihm im Bewußtsein, dessen Vorhandensein im Bewußtsein ihm nicht als unumstößlicher Beweis gälte für das Vorhandensein eines Entsprechenden jenseits des Bewußtseins.

Das Vorhandensein einer einzelnen Vorstellung im Bewußtsein ist ihm der Beweis für das Vorhandensein eines entsprechenden Vorgestellten jenseits des Bewußtseins. Das Vorhandensein eines Beziehungsbegriffes im Bewußtsein ist ihm der Beweis für das Vorhandensein eines den Beziehungsbegriffen Entsprechenden jenseits des Bewußtseins, an den Dingen. Es giebt für ihn keine Abstraktion im Bewußtsein, zu der er nicht ein Korrelat, das sie verursacht, jenseits des Bewußtseins verlangte. So muß ihm auch das Vorhandensein einer Idee und eines Ideengefüges im Bewußtsein Beweis sein für das Vorhandensein eines entsprechenden Verursachenden jenseits des Bewußtseins.

Er kann auf die Frage nach Herkunft und Ursache der Weltanschauungen nur eine Antwort haben: sie kommen aus der Außenwelt und ein dort Vorhandenes ist es, das sie verursacht.

Der kritische Idealist beschränkt die Thätigkeit des Bewußtseins nicht auf die Aufnahme und Erhaltung des von der Außenwelt Überlieferten. Er läßt das Bewußtsein diesem Überlieferten noch seine besondere Form geben. Aber die notwendige Voraussetzung dieser formgebenden Thätigkeit des Bewußtseins ist doch auch ihm immer ein Seiendes jenseits des Bewußtseins, an dem dieses jene Thätigkeit ausüben kann. Auch er verlangt also für jeden einzelnen Teil des Bewußtseinsinhaltes einen entsprechenden Seinsinhalt. Was das Bewußtsein dazu giebt, ist blos die Form, gleichsam der Rahmen, in den der Erfahrungsstoff eingeschlagen wird.

Allerdings, der Gedanke ist möglich, daß der Verstand seine Fähigkeit der Formgebung zu dem Versuche einer Inhaltschaffung mißbrauche und daß es diese Ausschweifung des Verstandes sei, welche die Ideen erzeuge. Aber abgesehen davon, daß dann jene Ideen vollständig wertlos,

unnützes Spiel der Einbildungskraft wären, gegen welche Annahme sich unser praktisches wie unser ethisches Interesse empört, abgesehen von der Unmöglichkeit, die Notwendigkeit zu erklären, mit der die ganze Menschheit diese Ausschweifung des Verstandes begeht, ist die Veränderlichkeit des Ideengefüges, das die jeweilige Weltanschauung ausmacht, allein schon ein dieser Annahme durchaus widersprechendes. Denn, auch zugegeben, daß diese Ausschweifungen des Verstandes das Mannigfachste und Verschiedenste zu erzeugen imstande, wie sollte es zugehen, daß aus ihnen zu dieser Zeit nur diese und keine anderen, zu jener Zeit wieder andere und nur diese anderen Ideen entständen?

Der kritische Idealist wird deshalb auf die Frage nach Herkunft und Ursache der Weltanschauungen die nämliche Antwort zu erteilen sich gezwungen sehen wie der kritische Realist: Sie kommen aus der Außenwelt, müssen daselbst ein ihnen Entsprechendes haben und dieses ist es, das sie verursacht.

Wir sind also zunächst zu dem Resultate gekommen, daß die Weltanschauungen ihr Korrelat jenseits des Bewußtseins haben. Es gilt jetzt, dieses Korrelat zu suchen.

Dieses Korrelat muß, weil die Weltanschauungen in unabhängigem Wandel sich stetig verändern, ein gleichfalls in unablässiger Veränderung begriffenes, weil die Weltanschauungen aus zahllosen Reihen sich zusammensetzen, ein gleichfalls vielfältig zusammengesetztes, weil diese Reihen in bestimmten Beziehungen zu einander stehen, ein in der nämlichen Art Zusammenhängendes sein.

Wenn wir ein als diesen Bedingungen durchaus genügend in der Außenwelt Vorgefundenes als transscendentes Korrelat der Weltanschauungen fingieren und diese vorläufige Fiktion, auf eine bestimmte Weltanschauung angewendet, sich bei diesem Versuche durch das Ergebnis erprobt, daß sich in der That für jedes einzelne Merkmal der Weltanschauung ein entsprechendes an dem angenommenen Korrelat und für jede Veränderung der Weltanschauung eine entsprechende des angenommenen Korrelats nachweisen läßt, dann wird diese Fiktion allerdings noch immer nicht auftreten können mit der Majestät einer erwiesenen Theorie, aber sie wird immerhin das Ansehen einer unentbehrlichen Hypothese behaupten, solange bis der Versuch gelungen, ein besseres an ihre Stelle zu setzen.

Wir finden jenseits des Bewußtseins ein einziges, das den oben

aufgestellten Forderungen genügt. Aber dieses eine genügt ihnen auch durchaus. Es ist der ökonomische Prozeß.

Eine Aufgabe drängt sich jeder Gesellschaft als die wichtigste vor allen anderen auf: die Erhaltung ihrer selbst. Die Selbsterhaltung, als erste Aufgabe jeder Gesellschaft gesetzt, stellt sich aber dar in einer bestimmten Summe zu befriedigender Bedürfnisse. Und zur Befriedigung dieser Bedürfnisse ist die Gesellschaft angewiesen auf die Zusammenwirkung zweier Faktoren: der Arbeitskraft und der Arbeitsmittel.

Qualität und Quantität der zu erzeugenden Bedürfnisbefriedigungsmittel genau bestimmt, die Größe der aufwendbaren Arbeitskraft genau bestimmt, Anzahl und Beschaffenheit der anwendbaren Arbeitsmittel genau bestimmt und das Verhältnis der Produzierenden, der Träger der Arbeitskraft, zu den Produktionsmitteln genau bestimmt, geben die festen Schranken ab, die die Bahn des ökonomischen Prozesses umschließen. Sie weisen seiner Bewegung die Richtung und bestimmen seinen Charakter.

Seine Beschaffenheit ist, bei Gleichheit des Übrigen, eine andere, wenn Qualität oder Quantität der zu erzeugenden Bedürfnisbefriedigungsmittel eine andere sein soll. Sie ist, bei Gleichheit des Übrigen, eine andere, wenn der Aufwand von Arbeitskraft zu- oder abnimmt. Sie ist, bei Gleichheit des Übrigen, eine andere, wenn der Charakter der Produktionsmittel, sei es die Fruchtbarkeit des Bodens, sei es die Art der Werkzeuge, wechselt. Sie ist, bei Gleichheit des Übrigen, eine andere, wenn die Vereinigung der Arbeiter und Produktionsmittel in neuer Weise geschieht.

Bleiben dagegen diese Faktoren sich gleich, so bleibt auch ihr Produkt, der ökonomische Prozeß, dasselbe.

Dieser Prozeß spielt sich vor unsern Augen ab. Er wiederholt sich alle Tage und bildet unsere nächste Umgebung. Der Gedanke ist kaum faßbar, daß, während die Schwingungen der Luft in uns eine Welt von Tönen, die Schwingungen des Äthers eine Welt von Farben erzeugen, diese Schwingungen des ökonomischen Prozesses ohne Eindruck auf unser Bewußtsein verrauschten.

Daß der ökonomische Prozeß niemals genau der gleiche ist, sondern einer stetigen Umbildung unterliegt, erhellt aus seinen angeführten Faktoren. Ferner: er ist zusammengesetzt aus dem Prozeß der Vereinigung von Arbeitskraft und Arbeitsmitteln, dem eigentlichen Produktionsprozeß

dieser Vereinigten und dem Prozeß der Vertheilung des Produzierten, von welchen Einzelnprozessen jeder einzelne wieder ein Zusammengesetztes darstellt. Und endlich, diese einzelnen Theile stehen in einem festen Zusammenhang untereinander: eine Änderung des einen bedingt eine entsprechende Änderung des andern.

Der ökonomische Prozeß entspricht also den Bedingungen, deren Erfüllung wir oben von dem Korrelat der Weltanschauungen verlangten. Wir sind demnach berechtigt, den ökonomischen Prozeß einer Zeit vorläufig zu fingiren als das transscendente Korrelat der dieselbe Zeit beherrschenden Weltanschauung.

Läßt sich diese Fiktion durch die Probe an einem oder mehreren Beispielen erhärten, so steht kein Hindernis mehr im Wege, sie zur Hypothese zu erhöhen.

Diese Probe aber ist bereits vollzogen. Denn die hier erörterte Anschauung ist allerdings der Philosophie ein Neues: der Ökonomie ist sie längst bekannt und wohl vertraut.

In dem Vorwort zu der 1859 erschienenen „Kritik der politischen Ökonomie" von Karl Marx heißt es: „In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktionskräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den socialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt ... Mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um. In der Betrachtung solcher Umwälzungen muß man stets unterscheiden zwischen den materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstatirenden Umwälzungen in den ökonomischen Produktiosbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden und ihn ausfechten."

Diese Anschauung stand für Marx fest seit dem Jahre 1844. Er

theilte sie mit Friedrich Engels. In allen Arbeiten der Beiden kehrt sie wieder. In Marx' Kritik der napoleonischen Politik, in Engels' Entwicklung der Geschichte des Socialismus erfuhr sie ihre Anwendung auf besondere Fälle. Damit hatte sie sich der Prüfung auf ihren Gehalt unterzogen und aus einem Einfall subjektiver Willkür war sie dadurch zur vollgiltigen Hypothese erstarkt.

Als solche ist sie in der ökonomischen Wissenschaft heute auch allgemein anerkannt und niemand widerspricht ihrer Anwendung. Nur die Philosophie thut noch immer, als existierte sie nicht. Sie bestätigt sie nicht, sie sucht nicht, sie zu widerlegen — sie kennt sie einfach nicht. Statt die einmal vorhandene frisch anzupacken und mit ihr abzurechnen, wie immer auch das Ergebnis ausfalle, verschließt sie hartnäckig die Augen. Das ist eine Schande für die philosophische Wissenschaft.

Ich will das Gesagte noch einmal zusammenfassen und einige Folgerungen ableiten. Aller Inhalt des Bewußtseins ist nach dem kritischen Realismus von außen in das Bewußtsein gekommen. Der kritische Realist kennt keinen Bewußtseinsinhalt, der nicht sein Entsprechendes jenseits des Bewußtseins hätte. Auch die Ideen können demnach auf keine andere Weise ins Bewußtsein gerathen als dadurch, daß ein Transscendentes sie im Bewußtsein erzeugt. Auch sie müssen ein Entsprechendes jenseits des Bewußtseins haben. Dieses Entsprechende des Ideengefüges, das wir die Weltanschauung einer Zeit heißen, kann nur sein der ökonomische Prozeß, durch den diese Zeit die Aufgabe ihrer Selbsterhaltung erfüllt, weil der ökonomische Prozeß allein unter allen den Forderungen genügt, die aus der Beschaffenheit der Weltanschauungen für ihr transscendentes Korrelat mit Nothwendigkeit resultiren. Durch das Gelingen des Versuchs, einzelne Ideenreihen aus der Annahme dieses Korrelats zu erklären, ist die Fiktion zur Hypothese erstarkt und als Hypothese steht sie heute in der Rüstkammer der modernen Wissenschaft, bis es dieser gelungen, entweder sie auch als Theorie zu erweisen oder ein tauglicheres Werkzeug an ihre Stelle zu setzen.

Das transscendente Korrelat der Weltanschauung einer Zeit ist der ökonomische Prozeß dieser Zeit. Ändert sich dieses Korrelat, so kann, was nichts anderes als sein getreues Abbild, unmöglich auf die Dauer dieser Änderung entrückt bleiben. Geschieht dieser Umwandel der materiellen Produktion leise, allmälig und ohne Gegenwehr, so wird auch die Umbildung des Bewußtseinsinhalts schrittweise, zögernd und friedfertig

erfolgen. Geschieht er heftig und mit einem Schlag, so wird auch sie einen jähen und brüchigen Charakter erhalten. Niemals aber erscheint im Laufe des ökonomischen Prozesses die geringste Abweichung, die nicht nothwendig eine gleiche im Geiste erzeugte, und niemals wandert ein Werkzeug in die Rumpelkammer der Geschichte, ohne ein Stück der herrschenden Denkweise mit sich zu ziehen.

Es ist keine Idee im menschlichen Bewußtsein, die ihren Ursprung nicht hätte in der Außenwelt, in dem jenseits des Bewußtseins und unabhängig von diesem dahinfließenden ökonomischen Prozeß. Aber es kann sehr wohl eine Idee in einem Bewußtsein sich finden, die kein Korrelat hat in dem gleichzeitigen ökonomischen Prozeß. Sie ist dann ein Überbleibsel eines früheren, der bereits einem neuen gewichen, dessen Spuren aber, im Gedächtnis festgehalten, vererbt, durch Erziehung überliefert, noch fortdauern in einem menschlichen Bewußtsein. Wir sprechen dann von einem Vorurteil und alles menschliche Streben läuft am Ende immer auf die eine Absicht hinaus, diese Vorurteile, die Reste der abgelaufenen ökonomischen Prozesse im Bewußtsein, zu vertilgen und dieses in völligen Einklang zu bringen mit dem gleichzeitigen ökonomischen Prozeß, so daß sein Inhalt an Ideen nichts sei als ein getreues Abbild dieses.

Am schwierigsten wird dieses Unternehmen sein, wenn eine plötzliche Änderung des ökonomischen Prozesses erfolgt. Das Abbild des abgelaufenen ökonomischen Prozesses wird dann so fest haften im Bewußtsein und seine Nachwirkung eine so nachhaltige sein, daß es völlig zu verdrängen und sofort das Abbild des neuentstandenen Prozesses rein darzustellen nur unendlicher Mühe gelingen wird. Der Zwiespalt und der Kampf der beiden Weltanschauungen, der überholten und der überholenden, wird heftig entbrennen.

Die Idee, welche in dem gleichzeitigen ökonomischen Prozeß ein Korrelat hat, ist eine wahre. Die Idee, welche nur ein Denkmal einer bereits abgelaufenen Ökonomie, kein solches Korrelat hat, ist eine falsche. Es erhellt daraus, daß eine und dieselbe Weltanschauung sehr wohl für eine Zeit, deren ökonomische Bewegung ihr Korrelat ist, die Wahrheit, und für eine andere Zeit mit einer andern ökonomischen Bewegung eine erbärmliche Lüge sein kann.

Wer falsche Ideen im Bewußtsein hat, die ohne ein Korrelat in der Gegenwart nur Denkmäler längst überwundener Vergangenheit sind,

der hat — genau genommen — in der Gegenwart gar keine Existenz. Aus Unwirklichkeiten zusammengesetzt, ist er gar nichts Wirkliches, sondern blos Schein. Wenn ein ökonomischer Prozeß einmal von der Geschichte begraben ist, dann führen auch seine Abbilder nur mehr ein gespenstisches Dasein. Wollte die Gesellschaft an ihnen Gerechtigkeit üben, so müßte sie sie einfach todtschlagen: dann wären diese Leichen, was sie sind, wenigstens ordentlich. Und ihr ganzes Scheinsein ist ohnedies nur eine unaufhörliche Auflehnung der Vergangenheit gegen die Gegenwart, die diese nicht dulden darf.

Hier ist der Punkt, wo jene neue Erkenntnistheorie auch alle überlieferte Ethik revolutioniert. Wenn man der Ethik scharf zu Leibe rückt, bleibt nur ein einziges Gebot, das stichhält: das Gebot, wirklich zu sein. „Du bist — also sei; denn wenn Du nicht sein solltest, wie könntest Du sein?" Wirklich sein ist aber ein anderes als blos zufälliges Dasein. Wirklich sein heißt so sein, daß man als Glied in den umgebenden Organismus paßt. Wer nicht einzugliedern ist in die gegenwärtige Welt, der humpelt gleichsam nur neben ihr her, ist aber nicht in ihr.

Wirklich sein heißt also aufs Menschliche angewendet, in seinen Ideen harmonisch sein mit dem transscendenten Korrelat der Ideen. Alle Ethik läuft danach aus in die Forderung, die gegenwärtige Wahrheit zu erkennen und alles gegenwärtig Unwahre aus dem Bewußtsein zu scheiden. Alle ethische Bethätigung wird wissenschaftliche Kritik. Das einzige Gebot, in dem sich alle Ethik zusammenfaßt, lautet: modern zu sein. Aber nicht blos einmal modern zu sein, sondern immer modern zu bleiben und das heißt, weil die Beschaffenheit jenes Korrelats unablässig wechselt, zu jeder Zeit revolutionär zu sein.

Die Fähigkeit, sein Bewußtsein mit einer wahren Weltanschauung zu erfüllen, wird aber abhängen einerseits von dem Umfange und der Nachhaltigkeit des durch Vererbung und Erziehung im Bewußtsein bereits vorhandenen Inhalts und andererseits von der Empfänglichkeit für äußere Eindrücke überhaupt.

Je hartnäckiger jemandes Gedächtnis die Bilder des vergangenen Prozesses festhält, desto schwerer wird es ihm werden, den gegenwärtigen rein auszudrücken, desto schwerer wird es ihm werden, Talent zu sein; und fast unmöglich wird es sich für ihn erweisen, einen eben erst neu beginnenden Prozeß, eine jähe Änderung der Ökonomie sofort mit seinem Geiste zu begleiten; fast unmöglich wird es sich für ihn erweisen, Genie

zu sein. Darum tritt das Genie so oft aus ungebildeten Kreisen hervor, die keine nachhaltige geistige Überlieferung plagt, während der Gebildete, Mann geworden, seine beste Kraft darauf vergeudet, sich von all' den Eseleien aus Olims Zeiten zu befreien, die ihm Großmütter und Tanten eingepaukt. Darum hat, wo es gewaltige und tiefgehende Fragen der Zeit gilt, immer die Jugend Recht gegenüber dem Alter, weil dieses sich mit einer Unzahl längst von der materiellen Entwicklung überholter Ideen wie mit Gespenstern herumschlägt, während jene frisch und fröhlich die lebendige Wirklichkeit in gierigen Zügen einsaugt. Darum sind dem Treiben der Welt entrückte Stubengelehrte, weil ihnen der Inhalt des Bewußtseins allmälig zu starrer Unbildsamkeit einfriert, für den Fortschritt der Menschheit so durchaus unnütze Geschöpfe.

Noch wichtiger indes als die Intensität des im Bewußtsein bereits vorhandenen Ideengehalts wird für die Erfassung der wahren Weltanschauung sein die Empfänglichkeit für äußere Eindrücke überhaupt. Das ist der Punkt, wo jene neue Erkenntnistheorie umschlägt in eine Revolution auch der gegenwärtigen Pädagogik. Die überwiegende Pflege der rein formalen Geistesthätigkeit, die dieser beliebt, ist für die Anschauung jener notwendig wertlos. Weil ihr die Erfassung der wahren Weltanschauung nichts ist als die Einfassung des jenseits des Bewußtseins Wirklichen in das Bewußtsein, muß sie allen Nachdruck vor allem anderen legen auf die Erweckung und Förderung der Sinnlichkeit als des dazu unentbehrlichen Vermittlers. Und ihr höchstes Gebot an jeden Einzelnen kann nicht anders lauten als dahin: bis in die Fingerspitzen hinab nervös zu sein.

Zur Geschichte der modernen Malerei.

Die Kunstgeschichte ist noch sehr jung und man merkt ihr das auch an. Ein schaubegieriges, schaulustiges Kind, ist sie noch durchaus in der Betrachtung der Außenwelt, wie sie sich an der Oberfläche darstellt, befangen. Darüber hinaus ins Innere der Erscheinungen, an die Wurzel ihres Wesens voranzubringen, versucht sie kaum. Vom Wahrnehmen zum Begreifen kommt sie nicht. Sie sieht die Dinge wohl, aber sie ist noch lange nicht so weit, sie auch einzusehen.

Wenn sie — im äußersten Fall — einmal die Behauptung wagt, „die Malerei sei ein Spiegel des Kulturlebens", glaubt sie schon was Besonderes gesagt und damit auch Alles gethan zu haben. Aber das Kulturleben stellt sich dar als die Gesamtheit von Religion, Philosophie, Politik, Malerei, Musik, Litteratur, Mode u. s. w. und Religion, Philosophie, Politik, Malerei, Musik, Litteratur, Mode u. s. w. stellen sich dar als Spiegel des Kulturlebens. Das heißt, um die Teile zu verstehen, weisen wir auf das Ganze, das zu verstehen wir auf die Teile verweisen. Wieso aber aus der Zusammensetzung von Spiegeln plötzlich ein Object für die Spiegel, ein zu Spiegelndes und Gespiegeltes entstehen soll, darüber zerbricht sich Keiner den Kopf.

Bisher schildert die Kunstgeschichte blos, was da war. Sie ist ein Repertorium der Vergangenheit. Sie muß sich endlich entschließen, auch zu schildern, wodurch es kam, daß das so wurde, warum das so war. Sie muß sich entschließen, ein Kommentar der Vergangenheit zu werden. Dann wird sie nicht verfehlen, auch bald genug eine Prophetin der Zukunft zu werden.

Sie vermag das freilich nicht, wenn sie noch länger in der selbst-

genügsamen Vereinsamung verharrt, in der sie sich heute, dem Beispiele der übrigen Wissenschaften folgend, von aller gedanklichen Nachbarschaft und Verwandtschaft vornehm abgeschlossen hält. Diese Vereinzelung und starre Abscheidung der einzelnen Sonderwissenschaften selbst von der nächsten Schwester ist, wie sie die eigentümliche Signatur aller gegenwärtigen Erkenntnis ist, so auch der letzte Grund alles gegenwärtigen geistigen Elends; ihre Ueberwindung geradezu eine Lebensfrage für den geistigen Fortschritt. Das Chinesenthum in der Wissenschaft muß wieder aufhören.

Ueber ein Menschenalter haben wir in emsiger Detailforschung verbracht und undankbar wäre es, die Ergebnisse dieses Eifers gering zu schätzen. Aber darüber ist doch heute kein Zweifel mehr, daß diese lange, mühevolle, in ihrer Art bewundernswerte Detailforschung wertlos ist und ebenso gut ungethan geblieben wäre, wenn nicht eine Verwendung ihrer Früchte durch den Geist erfolgt. Darüber ist doch heute kein Zweifel mehr, daß die reiche Fülle aufgehäufter Baustücke unnütz und sinnlos ist, wenn man mit ihr nicht endlich auch wieder Aufbau versucht. Darüber ist doch heute kein Zweifel mehr, daß die aufgeschichtete Masse trägen Rohmaterials uns bis zum Ersticken beklemmt und wir erst dann wieder aufatmen werden, wenn die Forschung daraus das kühne Gefüge eines frisch ragenden Domes gestaltet.

Das todte Vermächtnis der letzten Generation mit Leben zu erfüllen, das ist die Aufgabe unseres Geschlechtes. Diese Belebung kann nur geschehen durch Vereinigung des bisher Gesonderten, durch Aufhebung der Schranken, die zünftige Mißgunst zwischen den einzelnen Wissenschaften gezogen. Aber die einzelnen Glieder des zu errichtenden Baues zusammenzufügen, bedarf es eines verbindenden Kittes. Es bedarf einer erlösenden Formel, die in die tote Zerstreuung den Zusammenhang des Lebens bringt. Es bedarf einer Centralwissenschaft, wie Riehl einmal gesagt hat, die das Getrennte verbindet und das scheinbar Fremde vermittelt.

Eine solche Centralwissenschaft war früher die Philosophie und welch ungeheure Dienste sie in dieser Eigenschaft dem Fortschritte der Erkenntnis geleistet, ist aus dem Hegel'schen System noch in Aller Gedächtnis. Aber das Hegel'sche System, indem es die Welt aus dem Geiste konstruierte, stand auf dem Kopfe und mußte umfallen. Man braucht es nur aufzuheben und umzudrehen, so daß es endlich auf die

Füße zu stehen kommt, dann kann es in Zukunft getrost jedem Anprall begegnen.

Die gedankliche Grundlage dieses neuen Hegel'schen Materialismus oder materialistischen Hegelismus ist, in der Hauptsache wiederholt, diese:

Nicht das Bewußtsein bestimmt das Sein. Umgekehrt: Das Sein bestimmt das Bewußtsein. Es gibt nichts im Bewußtsein, dem nicht jenseits des Bewußtseins ein Korrelat entspräche. Und dieses Korrelat jenseits des Bewußtseins ermöglicht erst das Abbild im Bewußtsein und verursacht es. Bei einigem Inhalt des Bewußtseins sind wir davon unwillkürlich gleich von allem Anfang an überzeugt: es ist das Ursprüngliche, aus dem Baum im Bewußtsein sofort zu schließen auf einen Baum jenseits des Bewußtseins und alle neuere Forschung bestätigt nur diese Annahme der naiven Weltbetrachtung. Aber die moderne Forschung geht weiter. Sie postuliert ein Gleiches, wie für den Vorstellungsinhalt, für den uns das von selbst einleuchtet, auch für den Ideengehalt des Bewußtseins, der wie ein apriorisches auftritt. Sie erklärt auch diesen aus einem transscendenten Korrelat und sie findet als dieses Korrelat ein Einziges, das den unerläßlichen Bedingungen entspricht: die jedesmalige Beschaffenheit des Prozesses, durch den jeweilig die Reproduktion des gesellschaftlichen Lebens realisirt wird. Dieser Prozeß gilt ihr für das transscendente Korrelat der Weltanschauungen oder, genauer ausgedrückt, sein transscendentes Korrelat gilt ihr für identisch mit dem transscendenten Korrelat der Weltanschauungen. Sie untersucht diesen ökonomischen Prozeß und findet ihn in der Hauptsache abhängig von der Beschaffenheit der Werkzeuge und der Art des Verhältnisses des Menschen zum Werkzeuge. Daraus erklärt sie den unabläßigen Wechsel des ökonomischen Prozesses und aus diesem den unabläßigen Wechsel der menschlichen Ideen, deren Gesamtheit im Bewußtsein einer Zeit wir die Weltanschauung dieser Zeit heißen.

Ich habe diese Ansicht behauptet, nicht als erwiesene Theorie, sondern als eine erst zu erweisende Hypothese. Aber ich habe sie behauptet als eine einstweilen unentbehrliche Hypothese, weil ich durchaus kein anderes Mittel weiß, aus der gegenwärtigen Zerfahrenheit zu einer einheitlichen Weltanschauung, aus der Zersplitterung zur Ganzheit, aus luftigen Tändeleien mit als zufällig Vorgefundenem endlich wieder zur Einsicht ins Notwendige zu gelangen. Und nicht darauf, daß wir das Zerstreute der letzten Forschung auf Grund einer unanfechtbaren

Theorie verbinden, kommt es an, sondern darauf, daß wir es überhaupt wieder irgendwie verbinden, bevor wir in der Zerstreuung verzweifeln.

Ich will nun in diesem Aufsatz die Hypothese zeigen in ihrer Anwendung auf ein bestimmtes Gebiet. Ich will sie wirken lassen auf die Geschichte der modernen Malerei, von der Renaissance bis auf unsere Tage. Ich hoffe zu zeigen, daß sie diese Entwickelung als ein Notwendiges zu erklären vermag. Daß, wenn sie nicht, nichts Anderes dies vermag, brauche ich nicht erst zu beweisen. Dafür genügt der Hinzeig auf die unerquicklichen Abmühungen der üblichen Kunstgeschichte.

Ich brauche dabei das Selbstverständliche wohl nicht erst ausdrücklich hervorzuheben, daß dieser kurze Abriß nur die Hauptrichtungen der Entwickelung andeutend streifen kann.

Die Kunst hat es zu thun mit der Realisirung der im menschlichen Bewußtsein auftretenden Idee des Schönen in der außermenschlichen Materie. Je nach dem Werkzeug, dessen sie sich für diesen Zweck bedient, unterscheidet sie sich. Das Werkzeug der Malerei ist die Farbe. Wie der Musiker in Tönen, der Bildhauer in Erz und Marmor, so verkörpert der Maler in Farbe die Idee des Schönen, wie sie sich jeweilig in seinem Bewußtsein vorfindet. Alle Geschichte der Malerei ist somit Entwickelungsgeschichte der Idee des Schönen. Alle Entwickelungsgeschichte von Ideen überhaupt aber Entwickelungsgeschichte ihres transscendenten Korrelats: des ökonomischen Prozesses.

Ich muß darum zunächst im Umrisse darstellen: den ökonomischen Prozeß und seine Wandlungen vom Ausgange des Mittelalters auf die Gegenwart.

Am Ausgange des Mittelalters erfährt der ökonomische Prozeß, der bis dahin stetig in streng abgegrenztem Bette mit langsamem Fluß dahinrauscht, eine bedeutende Veränderung. Zwar das Wesentliche des mittelaltrigen ökonomischen Prozesses, der handwerksmäßige Betrieb und die durch diesen bedingte Einheit von Arbeitsmittel und Arbeitskraft in derselben Person, bleibt. Aber durch eine lange Entwickelung, die schon mit den Kreuzzügen beginnt und durch die Entdeckung Amerikas und des Seewegs nach Ostindien reift, war ein zweifacher Wandel geschehen: der Markt war erweitert und die reiche Zufuhr von Edelmetall hatte immer wachsende Schätze in die überlieferten Produktionsverhältnisse eingeschoben. An den ökonomischen Prozeß tritt die Aufgabe heran, sich mit diesen Neuheiten, die in ihm auftauchen, abzufinden. Er

muß sich entweder von ihnen befreien, indem er sie hinauswirft und so seinen überlieferten Charakter erhält, oder er muß sich ihnen anpassen und seinen Charakter so weit ändern, als sie es verlangen. Der Versuch des Ersteren mißlingt und so wird das Zweite unvermeidlich.

Der gesellschaftliche Repräsentant der beiden ökonomischen Neuerungen, der Erweiterung des Marktes und der Aufhäufung des Schatzes, ist der Kaufmann. Die ökonomisch unerläßlich gewordene Auseinandersetzung zwischen der Ueberlieferung und den Neuerungen vollzieht sich gesellschaftlich in der Auseinandersetzung zwischen Zunft und Handel. In den Tagen, wo im letzten Dorfe der vordem so verachtete Krämer zur gesuchten Person wird und die Regierungen beginnen, dem Handel, an Stelle ihrer früheren erst Abneigung, dann Gleichgültigkeit, Freundschaft und Fürsorge zuzuwenden, in den Tagen ist die Wendung des alten Prozesses in neue Bahnen bereits vollzogen. Der Versuch des alten Prozesses, das neu entstandenene Element wieder auszustoßen, um sich in Reinheit zu erhalten, ist mißlungen, das neue Element hat gesiegt, und zwingt den überlieferten Prozeß, es aufzuschlucken und zu verdauen.

Der geschichtliche Vorgang, in dem sich diese Aufschluckung und Verdauung vollzieht, wird bezeichnet durch das Schlagwort „Merkantilismus", dessen Epoche zuerst in den italienischen Renaissancestaaten, am spätesten in Deutschland beginnt.

Die Praxis des Merkantilismus stellt sich also dar in einer Änderung des bisherigen ökonomischen Prozesses. Aber diese Änderung geschieht nicht durch eine Umwälzung der Grundbedingungen des Prozesses. Die Werkzeuge bleiben dieselben und auch das Verhältnis der Arbeitskraft zu den Arbeitsmitteln bleibt zunächst dasselbe. Was geändert wird, durch die Verdauung des Schatzes, das ist zunächst nur das Tempo der Produktion. Dieses erfährt eine unerhörte, gewaltsame, durch Mittel aller Art aufs äußerste begünstigte Erhöhung und Beschleunigung, da die Aufgabe der Produktion nun dahin geht, mit den gleichen Werkzeugen neue Leistungen zu liefern. Diese Aufgabe wird zuerst zu verwirklichen gesucht, indem die hergebrachte Weise sich aufs äußerste anstrengt, alle ihre Kräfte und alle ihre Künste zu entfalten. In fieberhafter Thätigkeit wetteifern die überlieferten Betriebe, zu zeigen, was sie vermögen. Wie ein dämonischer Trieb erfaßt es sie, alles an Leistungen in sich zu entwickeln, wozu sie irgendwie ihre Mittel be-

fähigen. Unerhörte Kraftproben liefern die überkommenen Betriebe, indem sie unter dem Druck der Notwendigkeit gleichsam erst sich selbst und ihre Begabung entdecken, ihre bisher latenten Talente offenbaren. Die Produktion wird Selbstzweck. Es ist ein merkwürdiger Unterschied gegen früher: früher hatte der Betrieb der Befriedigung der Bedürfnisse gedient, jetzt dient die Befriedigung der Bedürfnisse dem Betrieb dazu, sein Können zu bewähren. Es ist nur eine notwendige Konsequenz dieses ruhelosen Ehrgeizes der Werkzeuge, daß sie, zu immer maßloseren Anstrengungen getrieben, diese zu bewältigen, sich zuletzt associeren und den isolierten Betrieb durch die Kooperation verdrängen. Die bisher getrennten Werkzeuge und Hände werden vereinigt und das der Zersplitterung Unerreichbare nunmehr mit vereinten Kräften zu erreichen gesucht. Die Manufacturperiode beginnt. Das isolierte Handwerk vergeht.

Die Manufakturperiode wäre aber unmöglich gewesen, hätte die erhöhte Thätigkeit der überlieferten Betriebe nicht den Schatz, statt ihn, wie sie vermeinte, in sich aufzuzehren, nur immer potenziert. Je fieberhafter diese Betriebe arbeiteten, desto mehr vergrößerten sie nur das Kapital, das zu beschäftigen immer wieder neue Erweiterung der Produktion und damit immer wieder nur Produktion von neuem Kapital erforderlich wurde. So konnte diese Thätigkeit niemals zu Rast gelangen, sondern indem sie sich bethätigte, erhöhte sie nur die Notwendigkeit noch ungestümerer Bethätigung. So trieb sie mit Gewalt zur Manufaktur, während sie gleichzeitig die Bedingungen dieser in einer immer reichlicher wachsenden Menge von Kapital erfüllte.

Die Manufaktur, indem sie den gesteigerten Ansprüchen zu genügen sucht durch Vereinigung der bisher getrennt wirkenden Arbeitsmittel zu einheitlicher Gesammtwirkung, erzeugt dadurch die Nothwendigkeit einer von der Arbeit unabhängigen, sie von überschauender Stelle aus kommandierenden Leitung. Sie erzeugt gleichzeitig aber auch die Möglichkeit einer solchen, indem der Nutzeffekt gemeinsam angewandter Produktionsmittel ungleich größer ist als die Kosten dieser gemeinsamen Anwendung und also die Reproduktion und der Zuwachs des Kapitals in noch viel rasenderer Eile geschieht als bisher. Entstanden war das Kapital allmälig in der Handwerksstube des fleißigen Kleinmeisters als Schatz. Der Schatz war auf Reisen gegangen und hatte fremde Länder durchzogen und mächtig gewachsen und erstarkt war er dann zurückgekehrt in die Handwerksstube, von der er ausgegangen. Immer neue und neue Arbeiter

in immer größerer Anzahl schleppte er nun in diese hinein, erweiterte sie und pfropfte sie allmälig mit Gesellen so voll, daß zuletzt kein Platz mehr war für den Meister und er diesen hinaus-, von der Arbeit wegwarf und zum kapitalistischen Unternehmer verwandelte. Wie nämlich das Aufkommen des Schatzes und die dadurch bewirkte Erhöhung der ökonomischen Thätigkeit sich gesellschaftlich ausgedrückt hatte in der veränderten Bedeutung des Krämers, so drückt diese neue Phase der Manufaktur ihre Umbildung des ökonomischen Prozesses gesellschaftlich aus in der neuen Erscheinung eines gesonderten Unternehmerstandes. Der Kapitalismus schiebt sich in die Werkstatt ein, wie sich vordem der Handel zwischen die Werkstätten geschoben hatte. Die Bourgeoisie im modernen Sinn des Wortes tritt auf.

Das ist das erste, was die Manufaktur vollbringt, daß sie den Besitzer der Arbeitsmittel von der Arbeit losreißt und den Arbeiter vom Besitz der Arbeitsmittel. Das überlieferte Verhältnis von Arbeitskraft zu Arbeitsmittel wird revolutioniert.

Aber diese Revolution greift weiter: auch die Beschaffenheit der Arbeitskraft selbst wird verändert. Indem der Aufsehende jeden dorthin weist, wo seine Fähigkeiten die größten Leistungen versprechen, indem alle Beschäftigung des Einzelnen auf eine einzige, unablässig in gleichbleibender Weise zu wiederholende Thätigkeit reduziert wird, erhält die Arbeitskraft eine ungeahnte Virtuosität.

Und diese Änderung der Arbeitskraft erzeugt ferner auch eine Änderung der Arbeitsmittel. Der auf ein ganz spezielles Instrument durch jahrelange Schulung dressierte Detailarbeiter, mit diesem Instrument aufs innigste vertraut, gewinnt eine wachsende Fähigkeit seiner fortwährenden Verbesserung und es ist sein eigenes Interesse, diese Fähigkeit aufs äußerste zu bethätigen. Die Teilarbeiter wetteifern, immer raffinirter gebildete Teilinstrumente zu erfinden und damit die Beschaffenheit der gesamten Arbeitsmittel fortwährend leise zu verändern, bis sie endlich zuletzt ein vollständig neues Werkzeug erzeugen: die Maschine.

Fassen wir zusammen. Wir haben in dem ökonomischen Prozeß des Mittelalters Schatzbildung sich entwickeln gesehen. Wir haben den Schatz zunächst das Tempo der Produktion beschleunigen, dann die bisher getrennten Werkzeuge zu gemeinsamer Thätigkeit verbinden gesehen. Und wir haben diese Verbindung der vorher getrennten Werkzeuge, erst das Verhältnis von Arbeitskraft und Arbeitsmittel, dann die Qualität der

Arbeitskraft und endlich auch die Qualität der Arbeitsmittel revolutionieren gesehen.

Aber alle diese Änderungen des ökonomischen Prozesses hatten sich vollzogen innerhalb von Produktionsverhältnissen, die, der Herrschaft des alten ökonomischen Prozesses entstammend, den Ansprüchen des alten ökonomischen Prozesses angepaßt waren. Gegen diese alten Dämme flutete in immer mächtigeren Wogen nun der neue ökonomische Prozeß. Wann er sie durchbrechen würde, war nur mehr eine Frage der Zeit.

Jedermann weiß, daß die Maschinen es waren, die dem neuen Leben die Kraft abgaben, die alte Hülle zu sprengen.

Die Manufaktur leistete die Vorbedingung des Fabriksystemes, indem sie die Arbeiter zu der Fertigkeit erzog, die neuen Maschinen herzustellen. Diese Arbeiter hatten freilich keine Ahnung, was sie damit eigentlich schufen: daß die Dinger, die sie da unter den Händen hatten, in Bälde das furchtbarste Werkzeug ihrer Ausbeutung werden sollten. Denn, hatte die Vereinigung der Arbeitsmittel in der Manufaktur die Arbeiter der Herrschaft über die Arbeitsmittel im juristischen Sinne beraubt, indem sie ihnen das Eigenthum an denselben nahm, so beraubte die Maschine die Arbeiter nun auch der Herrschaft über die Arbeitsmittel im technologischen Sinne, indem sie ihre Arbeit aus Gebrauch des Werkzeuges in Bedienung der Maschine verwandelte.

Das Fabriksystem brachte also vollständig neue Werkzeuge. Es änderte das schon einmal veränderte Verhältnis von Arbeitskraft und Arbeitsmittel in noch viel gründlicherer Weise. Es änderte die Beschaffenheit der Arbeitskraft, indem es die Aufgaben der Arbeitskraft durchaus veränderte. Und es revolutionierte mit alledem den ganzen ökonomischen Prozeß so vollständig, daß er die in keiner Beziehung mehr genügenden, nur noch als überlästige Fessel empfundenen Produktionsverhältnisse nicht einen Augenblick länger ertragen konnte. Er rannte sie über den Haufen und setzte sich selbst an ihre Stelle, indem er neue bereitete, die seiner Bewegung entsprachen.

Der ökonomische Prozeß erfährt also vom Ausgange des Mittelalters auf unsere Tage eine Reihe von Veränderungen in folgenden Phasen. Erste Phase: Der ökonomische Prozeß entdeckt gleichsam erst sich selbst und was er mit seinen Mitteln innerhalb der überlieferten Formen zu leisten vermag, weit über die Leistungen seines bisherigen trägen Flusses hinaus. Er spannt alle seine Kräfte an und zeigt alle

seine Künste. Er setzt sich selbst erst aus dem hergebrachten starren Bann heraus in volle Wirklichkeit. Zweite Phase: Von diesem Streben nach immer kräftigerer Bethätigung seines Seins einmal erfaßt, potenziert er dieses Streben, indem er durch Vereinigung seiner Mittel ihre Kräfte erhöht. So entwickelt er innerhalb der Überlieferung ein neues rastloses Leben, zu reich für diese Überlieferung und deshalb bis zum Zerplatzen an ihre Hülle drängend, ihr auf allen Seiten entwachsend. Dritte Phase: Er sprengt das überlästige Hemmnis der überlieferten Produktionsverhältnisse als unausgesetzter Widersprüche seiner selbst und setzt neue an ihre Stelle als ein Gleichnis seiner selbst.

Jene Hypothese von der Verursachung der Weltanschauungen durch den Prozeß der Reproduktion des gesellschaftlichen Lebens als ihr transscendentes Korrelat behauptet, daß keine wesentliche Änderung in der Entwickelungsgeschichte der Ideen, also auch der Malerei, als der ausgedrückten Idee des Schönen, möglich sei, die nicht eine durch eine entsprechende Änderung des ökonomischen Prozesses verursachte. Und sie behauptet ebenso, daß keine wesentliche Änderung des ökonomischen Prozesses möglich sei, die nicht eine von einer entsprechenden Änderung in der Entwicklungsgeschichte der Malerei begleitete. Sie muß also den geschilderten Wandel der Ökonomie nachweisen als verfolgt von einem entsprechenden in der Malerei, und sie muß, indem sie das thut, für jede Neuheit in der Malerei nachweisen können eine entsprechende Neuheit in der Ökonomie. Vermag sie das, dann hat sie sich auf jedem Fall als methodisches Hilfsmittel zum mindesten bewährt.

Wie die Thätigkeit des mittelalterlichen Produzenten eingeengt war durch eine kaum übersehbare Reihe den Erfordernissen der Produktionsweise streng angepaßter, ein für alle Mal sich gleichbleibender Regeln und Vorschriften, so war die Thätigkeit des mittelalterlichen Malers beschränkt durch seine Unterwerfung unter die Gebote der überlieferten Malweise. Und wie das Gesetzmäßige und Gewohnheitsmäßige in der Produktion so mächtig war, daß jeder Einzelne den engen Kreis, den jene Vorschriften seiner Willkür noch übrig gelassen, freiwillig noch einmal verengte durch Nachahmung des Herkommens selbst in dem Gleichgültigsten und Enthaltung auch von jeder unverwehrten Neuerung, so galt auch dem Maler die Norm so heilig und so hoch, daß es ihm nicht genügte, sie zu erfüllen, sondern er überdies mit peinlicher Mühe bestrebt

war, sie auch genau in eben der nämlichen Weise zu erfüllen, wie die vergangenen Geschlechter.

Das Mittelalter hatte der Malerei einen ganz bestimmten Zweck abgesteckt: den Dienst der Kirche. Es hatte sie auf eine ganz bestimmte Reihe von Gegenständen beschränkt. Es hatte endlich für die Art, in der die Darstellung eines jeden dieser Gegenstände zu geschehen hatte, um jenem Zwecke am vollkommensten zu genügen, eine ganz bestimmte Norm herausgebildet, die Anordnung, Farbenbehandlung, Gruppirung, Gliederung, Verwendung des Details u. s. w. genau regelte und beherrschte. Aber diese Norm durch eifriges Studium des Überlieferten zu erlernen, war dem mittelalterlichen Maler nicht genug: er glaubte ein Übriges thun zu müssen, indem er auch die Weise, in der die Vergangenheit der Norm genügte, aus dem Überlieferten erlernte. Die Beobachtung der Tradition entartete so allmälig zu sklavischer Nachahmung und jede Eigenthat des Künstlers ward ausgeschlossen.

Da beginnt in der Renaissance eine neue Epoche der Malerei. Der Zweck der Kunst bleibt zunächst derselbe: sie wirkt noch immer im Dienste und zur Verherrlichung der Kirche. Auch die Reihe der Gegenstände, welche die Malerei umfaßt, wächst nur allmälig. Und am wenigsten fällt es irgend einem ein, an den überlieferten Normen zu rütteln. Aber wie die Ökonomie plötzlich aufhört, immer nur eine vom Vorbilde kaum zu unterscheidende Kopie der alten Ökonomie zu sein und das Bestreben zeigt, in den überlieferten Formen oder mit den überlieferten Mitteln das Geschlecht der Väter an Leistungen zu übertreffen, so wetteifern nun auch die Maler in dem Beweise, welch' reicher Inhalt in den hergebrachten Normen verborgen gewesen. Sie wollen die Weise der Väter nicht verschmähen. Sie wollen die Weise der Väter strenge erfüllen. Aber sie wollen sie noch viel schöner erfüllen, als die versagende Kunst der Väter das jemals vermocht. Der überlieferte Typus wird nicht verworfen. Aber die Erfüllung des überlieferten Typus wird nun erst zu ihrer höchsten Vollendung entwickelt.

Die Anfänge dieser Epoche, die sich am besten charakterisiren läßt als eine Epoche der Erfüllung des überlieferten Schultypus mit individuellem Leben, sind am deutlichsten wahrzunehmen an der nordischen Kunst, an der flandrischen Schule van Eycks und seiner deutschen Adepten. Ueberall ist da die Norm noch in voller Vorherrschaft und im großen Ganzen selbst die Erfüllung der Norm noch nur eine Nach-

ahmung der geltenden Vorbilder. Aber im Kleinen, hier in überraschender Naturwahrheit der Hände und Füße, dort in naivem Realismus der Gewandung, meldet sich der neue Geist und oft genug sitzt auf einem noch durchaus schablonenhaften Schemen von Gestalt schon ein durch individualisirende Charakteristik verblüffender Kopf.

Es ist ein Zeitalter der Entdeckungen für die Oekonomie wie für die Malerei. Die Ökonomie entdeckt neue Märkte, die Malerei das unmittelbare Leben rings um sie herum. Die Aufgabe der Ökonomie wird es, diesen neuen Märkten zu genügen und die Früchte dieser produktionellen Bemühung einzuordnen in die überlieferte Handwerksweise. Die Aufgabe der Malerei wird es, den Ansprüchen der eben erst entdeckten natürlichen Welt zu genügen und, was das plötzlich sehend gewordene Auge an der Umwelt wahrnimmt, einzuordnen in die überlieferte Malweise.

Eins nach dem Anderen von der Umgebung entdeckt nun der Maler erst allmälig. Zunächst sich selbst: den Leib des Menschen in seiner märchenhaften Schöne. Wie die steife Würde der mittelaltrigen Produktion einen Ruck erhält durch den schnellen und sichern Tritt des Händlers, so erwacht nun in der strengen Einfalt des Himmlischen allmälig alle Anmuth, Schalkhaftigkeit und Energie des Irdischen. Man braucht, sich diesen Vorgang zu vergegenwärtigen, nur des verliebten Mönches Lippi zu denken, oder jenes Tommaso, der so eifrig bemüht war, künstlerisches Leben in die Tradition einzuführen, daß er darüber sein eigenes Leben vergaß. Die toskanische und die umbrische Schule beginnen für Italien diese Bewegung, die venetianische fügt zu ihren Entdeckungen eine neue, indem sie, technisch begünstigt durch ihre frühe Bekanntschaft mit der Ölmalerei, zuerst den Zauber der Farbe entdeckt.

Von Grund aus revolutioniert wird dadurch vor allem die Anschauung des Künstlers von der Aufgabe seines Kunstwerkes: sein Verhältnis zum Kunstwerk. Früher hatte der Maler, sobald ihm sein Gegenstand einmal gesetzt war, nur nach dem Einen gestrebt, diesem Gegenstand möglichste Würde und Erhabenheit zu geben. Der Gegenstand war die Hauptsache, vor dem jede persönliche Neigung des Künstlers zurücktrat. Nun schwindet diese Vorherrschaft der Rücksicht auf den Vorwurf. Nun gilt der Gegenstand nur für eine Gelegenheit, zu zeigen, was man kann. Er ist blos ein Werkzeug, das der Künstler gebraucht, sein Können glänzen zu lassen. Diese Leidenschaft, um jeden Preis seine

Kunst zu beweisen, zeigt sich schon im Äußerlichen: der mittelaltrige Maler hatte seine Darstellung auf dasjenige beschränkt, was zum Verständnisse des jedesmaligen Vorganges nothwendig war; der Maler der Renaissance schleppt an Figuren, Beiwerk aller Art, landschaftlicher Zuthat und gebäudlichem Glanz gewaltsam herein, was er nur kann, unbekümmert um die Forderungen des Vorwurfes, ja mitunter bereits diesem zum Schaden, blos seine Schaffenslust austoben zu lassen. Man denke nur an Ghirlandajo, der, dem Beispiele Masaccios und Gozzolis nachgerathend, mitten in kirchliche Historien gleich seine sämtlichen Freunde hineinporträtirte. Sie zeigt sich ebenso darin, daß, während der Maler des Mittelalters für jeden Vorgang den einfachsten Ausdruck, der am nächsten lag, wählte, der Maler der Renaissance sich selbst mit Absicht Hindernisse und Schwierigkeiten in den Weg thürmt, in deren Ueberwindung gerade sein künstlerischer Stolz schwelgt.

Es ist eine lange und harte Arbeit, bis so, immer noch durchaus innerhalb der Vorschriften des alten Stils, in der überlieferten Anordnung der Komposition und der hergebrachten Gruppenverteilung, allmälig aller Zauber des menschlichen Antlitzes und alle Poesie des nackten Leibes gelöst wird. Eine lange und harte Arbeit, deren überwältigende Errungnisse nirgends so glänzend wie in der unvergänglichen Meisterschaft Leonardo da Vinci's und Rafael's sich offenbaren. Es ist eine lange und harte Arbeit, bis Antonio Allegri die Entdeckung des Reizes von Licht und Schatten vollendet. Es ist eine lange und harte Arbeit, bis nach den Bellini's, nach Giorgione, Piombo und Palma vecchio endlich Tizian alle Glut und Ueppigkeit der Farbe entfesselt. Nur eine dieser Entdeckungen, aber gerade die gewaltigste und schwierigste: die Entdeckung des Zaubers der Bewegung, wie dieser sich in erhöhten Lebenszuständen der Schwärmerei, Inbrunst und Leidenschaft offenbart, die Entdeckung des Pathos für die Malerei wird nach kurzer Vorbemühung von einem Einzigen mit einem Schlage gleich zur Vollendung gebracht. Aber dieser Eine, der sie vollbringt, ist auch der titanische Feuergeist Buonarottis und in dieser Flammenseele toben Kämpfe, wie sie sonst Jahrhunderte kaum bewältigen.

Diese Namen bezeichnen den Höhepunkt, den die erste Phase der modernen Malerei in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts erklommen, während seine Erreichung dem Norden versagt blieb. Damit ist die Phase abgeschlossen und wer darüber hinaus noch in ihrem Geist

befangen bleibt, vermag keine ernsthafte Leistung. Denn so ist es in der Kunst: wenn die Idee des Schönen, wie sie sich auf einer bestimmten Entwicklungsstufe darstellt, einmal den ihr entsprechenden Ausdruck gefunden, dann wird kein Späterer mehr ihrer habhaft, und von diesem Ausdruck gilt dann jedesmal Vasari's Wort über Rafael: „Es darf niemals irgend ein Geist denken, ihn zu übertreffen.“

Die zweite Phase der modernen Malerei beginnt, wie die zweite Phase des ökonomischen Prozesses charakterisiert wird durch die Vereinigung der bisher getrennten Arbeitsmittel, mit der Vereinigung und Zusammenfassung der vordem gesonderten Errungenschaften der einzelnen Schulen. Das Wort des Tintoretto: „Die Zeichnung von Michelangelo, das Kolorit von Tizian“ wird die Losung der Zeit. Was vordem die besonderen Eigenthümlichkeiten verschiedener Meister gewesen, „die Farbenbehandlung der Venetianer, das Kolorit der Lombarden, die Natürlichkeit des Tizian, die Großartigkeit des Michelangelo, der reine und erhöhte Stil des Corregio, die edle Symmetrie Rafael's, die Wohlanständigkeit des Tibaldi, die Erfindung des Primaticcio, ein wenig von der Grazie des Parmigianino“, das alles soll nach dem Sonette des Agostino Caracci der Künstler dieser Zeit vereinigen. Es ist die Zeit, der man den Namen des Eklektizismus gegeben.

Die Vereinigung der vorher zerstreut wirkenden Arbeitsmittel erzeugte eine unerhörte Steigerung und Beschleunigung aller produktionellen Thätigkeit. Schon gleich aus einer charakteristischen Erscheinung: aus der Unsitte der virtuosen Schnellmalerei, die in diesen Tagen guter Ton wird, erhellt, wie die gleiche Ursache auch in der Malerei die gleiche Wirkung hervorrief.

Aber diese quantitative Steigerung des ökonomischen Prozesses schlug am Ende um in eine qualitative Aenderung des Prozesses, indem ihr Fortschritt die Beschaffenheit der Arbeitskraft, der Arbeitsmittel und des Verhältnisses der Beiden so vollständig revolutionierte, daß diese Neuerungen zuletzt immer gewaltiger gegen die Schranken der alten Produktionsverhältnisse drängten, ja vielfach sie bereits durchbrachen. So offenbart sich auch in dem Eklektizismus alsbald ein leidenschaftlicher Drang nach Empörung gegen alle Schranken, nach rebellischem Bruch mit allem Herkommen, nach ungestümer Verachtung aller Ueberlieferung: der Eklektizismus schlägt in den Naturalismus um, die unbändig sich überstürzende Gewalt des Caravaggio in ihrem wilden Pathos stürmt

über alle Regel entfesselt hinweg und kennt keine Rücksicht mehr [illegible] irgend welches Gesetz. Der Rausch von Inbrunst, der die Murillo'schen Heiligen durchzuckt, erstickt selbst die letzte Erinnerung an den stillen Frieden der überlieferten Form. Die irren Lichtblitze, die gespenstisch über die Bildnisse Rembrandt's huschen, zerstören alle hergebrachte Freude an der Entschiedenheit der Form, indem sie diese Entschiedenheit zerstören.

Indem sich diese Phase, deren Prinzip die Übertreibung der Leidenschaft bis ins Maßlose und die Steigerung der Bewegung über alle Grenzen hinaus ist, in einem entsprechenden Ausdruck verkörperte, hatte sie einen Künstler geschaffen, der ohne Gleichen dasteht in aller Geschichte. In Peter Paul Rubens ist alle Energie der Sinnlichkeit, alle Freude am Leben, alle Glut der Empfindung, aller Taumel des Kraftüberschwanges, aller Adel und alle Derbheit, aller Humor und alle Tragik, die die Zeit beherrschen, zu einer dämonisch ergreifenden Offenbarung vereint.

Es ist kein Zweifel, daß Rubens auch Derjenige ist, von dem wir erst eine Landschaftsmalerei im modernen Sinne, als selbständiges Glied der Malerei an Stelle ihrer früheren rein dekorativen Bedeutung, datiren können. Denn das war nur natürlich und unvermeidlich, daß die Kunst, einmal bis zu dieser zweiten Phase entwickelt, sich nun in zahllose Nebenkünste zersplitterte. In der ersten Phase war in die stille Einfalt der überlieferten Norm die laute Mannigfaltigkeit der natürlichen Welt gedrungen. Ihrem Drang nach Bethätigung ihrer Kunst genug zu thun, hatten die Künstler allen Reichtum des Lebens, der sie umgab, bis zum Kleinsten herab in reicher Fülle rings um den hergebrachten Inhalt der überlieferten Historien- und Heiligenmalerei aufgehäuft. Köpfe aus ihrer nächsten Nachbarschaft hatten sie hineinporträtiert, gleißenden Schmuck und prächtiges Geräthe, üppige Früchte und prangende Blüten danebengestellt und zwischen mächtigen Säulen hindurch den Blick auf reizende Veduten geführt. Dieses in der überlieferten Weise allmälig entwickelte Leben schwillt nun in der zweiten Phase so mächtig an, daß es der Überlieferung über den Kopf wächst und seinen eigenen Willen durchsetzt. Das Beiwerk, allmälig die Hauptsache überwuchernd, wird endlich zu selbständiger Geltung emanzipiert. Wie die Zusammenwirkung der überlieferten Werkzeuge als nächstes Resultat die Teilung der Arbeit produziert, so produziert die Zusammenfassung aller künstlerischen Technik

[illegible]eilung der Malerei. Eine Reihe eigenherrlicher Nebengattungen löst sich von der Überlieferung los. So entwickelt sich, von Carravaggio begründet, die moderne Genremalerei in den Niederlanden zu hoher Bedeutung und erzeugt in Hogarth die erste Regung einer englischen Kunst. So gelangt mit Rubens das Tierstück, seit Peter Neeß die Architekturmalerei zu Ansehen, mit Rachel Ruysch und Huysum die Blumenmalerei zu verbreitetem Ruhm. So erfährt seit Rubens über Poussin, Gelée, Salvator Rosa, Ruisdael die moderne Landschaft eine immer glänzendere Entfaltung.

Die ökonomische Entwicklung, deren Prinzip die Entfaltung immer ungestümerer Thätigkeit war, konnte dieser Tendenz nachgeben nur bis zu einer gewissen Grenze. An dieser Grenze, die durch die überlieferten Produktionsverhältnisse gesteckt war, mußte sie Halt machen und sich bescheiden, so lange ihr die Kraft fehlte, die Schranke über den Haufen zu rennen. Damit war ihr Leben unterbunden, weil, was ihr Leben ausmachte, die Entfesselung immer neuer Kräfte unterbunden war. Der wirthschaftliche Charakter dieser Epoche, unmittelbar bevor die Erfindung der Werkzeugmaschine die Kraft abgiebt zur Revolutionierung der gesammten Tradition, ist darum Beklemmung und Lähmung. Auf dem frisch aufgegrünten Leben lastet eine harte Eisesdecke wie ein starrer Bann. Vergangenheit und Zukunft, Wahrheit und Lüge liegen aneinander geschmiedet, daß keine sich zu rühren vermag. Dem entspricht jene merkwürdige französische Malerei, wie sie seit Watteau im 15. Jahrhundert allmälig Manier wird, die wie keine zweite jemals zugleich bis ins Innerste verlogen und manieriert und neben der Lüge und in der Schablone doch auch wieder von einer natürlichen Anmut und einer individualisierenden Lebenswahrheit ist, die verblüfft. Niemals war so viel Manier und Willkür vereint, niemals so viel Empfindsamkeit und Unempfindlichkeit, niemals so viel todter Schein und vor Sinnlichkeit berstendes Leben. Immer wieder schlägt in den Bildern Bouchers die bunte Wirklichkeit über die Stränge des hohlen Formalismus und die Natur von Diderots gepriesenem Naturenthusiasten Greuze hinwieder, der so heiß danach dürstete, um jeden Preis nur ganz natürlich zu sein, ist doch nur eine verzopfte Natur. Und wie der Widerspruch gegen die Überlieferung innerhalb der Überlieferung in der Ökonomie sich gleich äußerlich manifestierte durch die Erscheinung der Bourgeoisie, die überall bereits über den Rahmen der hergebrachten Ordnung hinausdrängte, so

manifestierte er sich auch gleich äußerlich in der Malerei dieser Epoche, indem in allen ihren Werken die Gestalt immer über die übrige Fläche wie erhaben hervortritt, so daß der Inhalt gleichsam aus der Form herauszuplatzen und dem Beschauer ins Gesicht zu springen scheint.

Und diese symbolische Andeutung geht in Erfüllung. Die Form zerplatzt und der Inhalt springt aus ihr heraus in Freiheit. Die Produktivkräfte sprengen die Ueberlieferung der Produktionsverhältnisse und schaffen Raum für eine neue Schöpfung von ihren Gnaden.

Die Vollziehung dieses ökonomischen Ereignisses auch auf künstlerischem Gebiete ist der Inhalt, der die letzte Phase der modernen Malerei ausmacht: aus der Formenpracht und dem Farbenglanz, die man der Welt der Natur abgelauscht, nun eine schönere Welt des Malers zu erbauen, ist ihre Absicht. Es ist die Zeit, in der, wie Cornelius gagt, der Maler Dichter wird, oder, wie wir heute sagen, die Malerei Theater.

Waren in jener ersten Phase der modernen Malerei die Italiener, in der zweiten Spanier und Niederländer an der Spitze der Entwicklung gewesen, so stehen in dieser dritten Deutsche und Franzosen voran. Denn Völker nützen sich ab wie Individuen: haben sie Großes vollbracht, müssen sie erst wieder eine Zeit rasten, sich aus der Erschöpfung zu erholen. Die Kunst aber braucht immer frische Kräfte. Beinahe kann man es darum für ein Volk als die sicherste Bürgschaft künftiger künstlerischer Großthaten bezeichnen, wenn es in der Gegenwart nichts leistet.

Das Charakteristische der Malerei in dieser Phase läßt sich dahin zusammenfassen, daß sie eine metaphysische Malerei ist: sie überhebt sich über Welt und Natur, und was ihr Welt und Natur darreichen, benutzt sie nur, in stolzer Selbstherrlichkeit sich ein eigenes Reich zu schaffen. Sie entwickelt sich in zwei Erscheinungsformen: der Metaphysik der Form und der Metaphysik der Farben.

Diese künstlerische Revolution beginnt in Frankreich mit dem bürgerlichen Revolutionär David, in Deutschland mit Carstens und Wächter. In Cornelius erfährt die Metaphysik der Form ihre Vollendung. Alles Übrige, Ingres wie Delaroche, die Belgier Wappers und Gallait, und nun erst die Meiningerei in der deutschen Historienmalerei sind nur Versuche, das Prinzip der Metaphysik der Form zu versöhnen mit den Ansprüchen des platten Pöbels oder Kompromisse mit anderen Richtungen: auf jeden Fall künstlerische Erbärmlichkeiten. Denn in der Kunst wie

im Leben kann Achtung nur Der verlangen, der, was er will, auch rücksichtslos will.

Das Wesentliche der Metaphysik der Form — man kann es am besten an ihren Ausschreitungen in den Gemälden Karl Friedrich Schinkel's gewahren — ist es, Seelisches zu verkörpern in entsprechenden Formen, unbekümmert darum, ob diese Verkörperung irgend welche Kraft der Naturwahrheit hat, ja selbst unbekümmert darum, ob sie auch nur dem überlieferten Schönheitsgefühl entspricht, wenn sie nur ausdrückt, was sie ausdrücken will, und wenn, was sie ausdrücken will, nur ein erhabener und gewaltiger Gedanke ist.

Wie diese Metaphysik der Form alles Andere aufhebt zu Gunsten der Macht der Formen und des Schwunges der Linien, so hebt die Metaphysik der Farbe, die Delacroix begründet, Decamps, Makart und Böcklin vollenden, Inhalt und Form auf zu Gunsten des farbigen Scheines. Eine Welt schöner Farbentöne will sie gestalten, wie jene eine Welt gewaltiger Formen. Stimmungen will sie ausdrücken, wie jene Gedanken. Und wie jene folgt sie immer nur den Geboten ihrer Absicht ohne irgend welche Rücksicht auf die Ansprüche der Wirklichkeit.

So sehen wir auch die Entwicklung der Malerei in denselben drei großen Phasen sich vollziehen, wie die Entwicklung der Ökonomie. In der ersten Phase entdeckt die künstlerische Überlieferung gleichsam erst sich selbst und entfaltet all' ihre Kunst. In der zweiten Phase treten die Entdeckungen der ersten vereinigt in die äußerste Wirksamkeit. In der dritten Phase endlich sprengen die Wirkungen dieser Wirksamkeit die Hülle, in welcher sie sich ursprünglich entwickelt, und bringen mit Verachtung alles Anderen sich selbst zu alleiniger Geltung.

Aber inzwischen hat der Prozeß der Reproduktion des gesellschaftlichen Lebens schon wieder eine neue Änderung erfahren. Und die neue Malerei dieser neuen Ökonomie ist, nachdem sie schon in Géricault ihre erste Botschaft verkündet, bereits zu vollem Leben gediehen. Denn in Geschichte wie im Leben giebt es kein festes, beharrendes Sein, nur ein rastloses unablässiges Werden.

Die Weltanschauung des Individualismus.

„Das Fabriksystem brachte also vollständig neue Werkzeuge. Es änderte das schon einmal veränderte Verhältnis von Arbeitskraft und Arbeitsmittel in noch viel gründlicherer Weise. Es änderte die Beschaffenheit der Arbeitskraft, indem es die Aufgaben der Arbeitskraft durchaus veränderte. Und es revolutionierte mit alledem den ganzen ökonomischen Prozeß so vollständig, daß er die in keiner Beziehung mehr genügenden, nur noch als überlästige Fessel empfundenen Produktionsverhältnisse nicht einen Augenblick länger ertragen konnte. Er rannte sie über den Haufen und setzte sich selbst an ihre Stelle, indem er neue bereitete, die seiner Bewegung entsprachen."

Ich habe neulich dargelegt, welche Erscheinungen in der Entwicklungsgeschichte der Malerei diesem wirtschaftsgeschichtlichen Vorgange entsprachen. Ich werde ein andermal darlegen, welche ihn in der Geschichte der Philosophie, welche in der Geschichte der Musik begleiteten. In dem Folgenden will ich die allgemeine Denkweise und Weltanschauung skizzieren, als welche sich die durch die Erfindung der Werkzeugmaschine verursachte technische Revolution in den Gehirnen ihrer Leute reflektierte.

Der moderne Individualismus ist die Weltanschauung der Auflehnung des unbefriedigten Individuums wider die abgelebte, den Produktionsthatsachen durchaus nicht länger genügende und darum in allen Stücken nur als erbärmliche Heuchelei empfundene Gesellschaftsordnung des Feudalismus: eine Weltanschauung des Kampfes, des Trotzes, der Verneinung; ein gellender Schrei der Empörung wider die Lüge, nach Befreiung. Er ist deshalb die Emanzipation der menschlichen Vernunft von jeder gegebenen Wahrheit, die Emanzipation des menschlichen Willens

von jedem gegebenen Ansehen,*) die Emanzipation des menschlichen Gefühls von jedem gegebenen Herkommen.**)

Dieser Absicht zu entsprechen, löst er zunächst das Individuum zu völliger Unabhängigkeit von aller Umwelt los, entgliedert es jeder Verbindung, stellt es, von jedem Einfluß frei, blos auf sich selbst. Natürlich ist das dann keineswegs irgend ein reales, erdentstammtes Individuum, als welches es ja immer der Bestimmung durch seine Verhältnisse unterläge und sich niemals der Bildung durch seine Umgebung gänzlich entschlagen könnte. Freilich, sein Ausgangspunkt und die Ursache seiner Entstehung war ein solches: das Individuum der bürgerlichen Produktivkräfte. Aber sein Verhängnis bildete es gerade, daß er dem durchaus sein Bewußtsein verschloß und, uneingedenk seiner Herkunft, sofort was in Wahrheit Konflikt zwischen vorgeschrittenem Individuum und stehengebliebener Ordnung, zum Konflikt zwischen Individuum und Ordnung überhaupt, die augenblicklichen Gebote der wirtschaftlichen Änderung zu absoluten Geboten der ewigen Vernunft, Bürgerforderung zu Menschenrecht mißdeutete und mißverstand. Denn ermöglichte dies allein zwar jenen beispiellosen Siegeszug, den er durch alle Herzen genommen, und jenen opfertollen Fanatismus, wie ihn blos wirtschaftliche Erwägung niemals entfacht, so ist es doch nachmals auch wieder der erste Nagel zu seinem Sarge, der eigentliche Grund seines jähen Verfalls geworden, daß er nicht bei seinem geschichtlichen Anlaß verharrt, sondern sofort nach dem Ewigen am Individuum, nach dem absoluten Individuum an sich gesteuert war. Das ist dann natürlich immer nur ein leer Abstraktes: die wesenlose Personifikation der menschlichen Denkgesetze. Die ist ihm die Königin der Erde. Die ist ihm der Angelpunkt, um den sich alle Schöpfung dreht, keinem anderen Zwecke bestimmt als eben dem Gefallen, dem Wohlbefinden, dem Glücke des in souveräner Willkür frei schaltenden Individuums. „Wozu dient all' der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch seines Daseins freut?" (Goethe.) Das und nur das ist seine Bestimmung. Nichts

*) Stahl: „Die gegenwärtigen Parteien in Staat und Kirche." S. 11.
**) Brandes: „Die Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrhunderts." II. S. 67.

Außermenschliches trägt in sich selbst seinen Zweck und seine Bedeutung, derart, daß etwa — wie die antike Welt glaubte — Recht Recht zu sein hätte, unabhängig von aller Menschheit, blos weil es im Weltplan läge, daß es sei. Keine Spur. Es soll alles immer nur das dienende Mittel zur Mehrung der menschlichen Glückseligkeit abgeben. Diese ist „das alleinige Ziel der Ethik wie aller anderen Wissenschaften" (Shelley). Ihretwegen „ist die bürgerliche Gesellschaft zusammengetreten" (Christian Garve). Macaulay nennt es einmal geradezu den „Grundirrthum in der Politik der Alten und Machiavellis", daß sie nicht wie die Neueren den großen Grundsatz erkannt hätten: Gesellschaften und Gesetze bestehen lediglich zu dem Zwecke, die Summe des Privatglücks zu vergrößern. Das Privatglück des hochgeborenen Herrn der Erde — durchaus nichts Anderes gilt es, das Uebrige ist nur Werkzeug seiner Laune, alle Natur nur die „Basis des Menschen" (Feuerbach). Selbstzweck sind die Menschen allein. Sie sind das vornehme Logenpublikum, das zu vergnügen das Bischen übrige Schöpfung auf dem Welttheater steht. „Sie sind um ihrer selbst willen da, um glücklich zu sein" (Kant). Sie haben keine andere Aufgabe als die Befriedigung ihrer Selbstsuch (Helvetius), ihrer Sinnenlust (La Mettrie). Sie irgend einer höheren Bestimmung unterzuordnen, sie jemals in irgend eine Beziehung zu setzen, einmal anders als immer nur an und für sich, in ihrer Sonderung, zu betrachten, wäre verfehlt.

Ein unüberbrückbarer Abgrund, der diese Ansicht von aller sozialen scheidet. Heinse, im Ardinghello, bezeichnet ihn einmal vortrefflich: „Die sokratische Philosophie — sagt er — hat den Fehler, daß sie fast alles auf den Nebenmenschen und die Gesetze des Staates bezieht. Nach der Meinung des alten Patrioten wäre nur der Löwe gut und schön, der seinen Atheniensern Hasen finge." Darin eben liegt's: auf den Hasenbraten für die Gesellschaft kommt's dem Sozialisten an, dem Individualisten genügt's, daß es ein Löwe ist; ja, mitunter passiert's ihm wohl auch, daß es schon die bloße Löwenhaut thut.

Das ist allen Individualisten gemein: das Individuum als Ausgangspunkt, das Individuum als Mittelpunkt und das Individuum als Zielpunkt. Nur daß die pedantisch gewissenhaften Denker der germanischen Gelehrtenstube immer peinlich genau an jener Abstraktion festhalten, während der flatterhafte Leichtsinn der parisischen Salonsophisten und ihr nachjauchzender Haufe stets sogleich unmerklich die lebendige

Sinnlichkeit unterschieben, den reinen Denkgesetzen ihren eigenen Willen und ihre eigene Wohlmeinung substituieren und unter der Herrschaft der Vernunft die Herrlichkeit von Hinzens und Kunzens Utopismen begreifen. Sie nennen die Natur des Menschen die einzige Quelle des Rechts, aber sie gestalten diese Natur immer nach ihrem individuellen Behagen und Begehren. Sie geben vor, alles aus der Vernunft zu schöpfen, aber sie haben diese zuvor mit einem ihnen beliebenden, ihr keineswegs ursprünglichen Inhalt begabt.

Das solcherart zum Souverän der Weltordnung erhobene Individuum tritt nun — „ein politischer Protestant, der selbst sehen, alles prüfen und das Beste behalten will" (Rotteck-Welcker, Staatslexikon) — von außen her kritischen Blickes an das Bestehende heran und untersucht seine Tauglichkeit auf seine Bestimmung, eben die Glückseligkeit des Individuums, hin. Was der irgendwie entgegen, ist vom Bösen, muß als „Betrug und Ungerechtigkeit verschwinden" (Görres). Es hat nicht einen Augenblick Anspruch auf Duldung. Denn „nicht flicken soll man ein schlecht gebautes und halb verfallenes Haus, sondern einreißen und planmäßig neu bauen" (Wieland). Rücksicht auf das Gewordene, wofern es der Vernunftprobe nicht stichhält, wäre Frevel. Im Gegenteil: uns „von dem Krebsschaden der Vorurteile vieler Jahrtausende zu heilen" (Heinse), sei vielmehr gerade unser eifrigstes Streben. Welchen Sinn könnte es auch haben, die Geschichte irgendwie zu beachten, diese „große Räubergeschichte, worin die ehrlichen Leute zu allen Zeiten die Geprellten gewesen"? (Weitling). Welchen Sinn könnte es auch haben, die „albernen und mit Recht verrufenen Ansichten" der Vergangenheit zu hören? „Ihre Wiederausgrabung wäre ebenso unnütz als widerlich" (J. B. Say): denn „wie ein bereuender Wüstling" muß „die Menschheit erschaudern beim Rückblick auf vergangene böse Jahre" (Shelley). Alle Geschichte schlankweg zu verleugnen, am liebsten selbst ihr bloßes Gedächtnis auszurotten, ist heilsam (d'Alembert). Denn es gibt keine Kontinuität der Entwicklung wie es überhaupt kein allmäliges Werden gibt. Es gibt nur Vernünftiges und Unvernünftiges. Das Eine kann bleiben, das Andere muß weichen, sofort, unbedingt, ohne jede Rücksicht. Denn es ist endlich einmal an der Zeit, mit den Geständnissen an die Wirklichkeit zu brechen und ganz in der Idee zu leben, wie de Pradt das an Napoleon nannte: „auch in Geschäften zu ossianisieren". Es ist endlich einmal an der Zeit, das Wort des Anaxagoras zu erfüllen, daß

der Nus die Welt regiere. Es ist endlich einmal an der Zeit, die Menschen auf den Kopf, das ist auf den Gedanken zu stellen und die Wirklichkeit nach diesem zu erbauen (Hegel).

Dieser Neubau geschieht nach einem ein- für alle mal abgeschlossenen Plan, den der individualistische Weltheiland bis aufs letzte I-Tüpfelchen sauber ausgearbeitet in der Tasche trägt. Er geschieht von Grund aus: er fängt, wie Gentz einmal treffend bemerkt, „die Welt wieder vom frischen an". Er geschieht mit einem Schlag (il faut faire les grandes choses tout d'un coup, wie Josef II. sagte), wie ein Zauberkunststück: denn, „was gibt es Gemeinsames zwischen dem, was ist, und dem, was vergangen ist?" (Robespierre.) Er geschieht für alle Zeiten; denn das absolut Vernünftige will er sein, die schlechthin raum- und zeitlose Erscheinung der ewigen Wahrheit und ewigen Gerechtigkeit, an der kein Wechsel. Er braucht blos einmal aufgerichtet zu werden. Dann können die Staatsmänner nach Hause gehen und ausruhen von den Mühen der Vergangenheit. Dann kann die Menschheit getrost für alle Zukunft die Hände in den Schoß legen. Denn es gibt dann nichts mehr zu schaffen. Das Werk der Politik ist abgethan. Auch hätte er schon längst erstehen und das goldene Zeitalter der Vernunftherrschaft schon längst anbrechen können, wäre nur Einer gescheidt genug gewesen, ihn auszuklügeln. Nur an dem Unverstand der Menschheit hatte es gelegen, an der Bosheit vor allem und der verblendeten Niedertracht der Regierenden, die ja die ganze „traurige Periode des finsteren Mittelalters" über unausgesetzt an der Unterdrückung und Verdummung der Menschheit, an der allgemeinen Vergessenheit der Menschenrechte (Rotteck), an der „Fälschung der ewigen Grundsätze der Freiheit" (A. Meyer) gearbeitet. „Der König ists, der Pfaff und Staatsmann, der der Menschheit Blume in der Knospe schon verwelken macht," singt Shelley. Denn, wie Bebel einmal bemerkt: diese Leute „sehen in der geschichtlichen Entwicklung nicht eine Wirkung bestimmter Gesetze, deren Beherrschung außerhalb der Macht einzelner Persönlichkeiten liegt, und seien sie noch so mächtig und genial", sondern sie glauben vielmehr, „die geschichtliche Entwicklung trage den Charakter, den einzelne mächtige und geistig hervorragende Männer ihr aufzudrücken belieben".

So tritt der Individualist an die Welt heran, mißt sie an seinem fertigen Ideal und heischt, daß das diesem Unverträgliche aufs Dasein verzichte und der Ausdruck seiner Vernunftsvorstellungen es ersetze.

Diese Vernunftvorstellungen gehen nun freilich wieder nach der natürlichen Anlage eines Jeden, seiner Erfahrung und Gewöhnung, seinen ererbten Anschauungen, oft himmelweit auseinander. Jeder hat, mit Leisewitz zu reden, seine eigene Vernunft wie seinen eigenen Regenbogen, und worauf der Eine nach dem Vernunftrecht, wie er es auslegt, unerbittlich besteht, ebendem widersetzt sich der Andere mit seinem noch vernünftigeren Vernunftrecht. Doch thut ihnen das wenig Abbruch. Im Kampfe, den es ihnen ja zuvörderst gilt, im Kampfe wider das verknöcherte Alte stehen sie doch Schulter an Schulter: das gemeinsame Ziel kittet sie aneinander. Und zudem scheert sie überhaupt das Positive nicht viel. Einig sind sie darin, es nur auf das Unentbehrlichste zu beschränken, daß ja der persönlichen Freiheit hinreichender Spielraum bleibe. Denn immer nur Krücken zur Stütze der Freiheit sollen alle gesellschaftlichen Maßnahmen sein, nichts weiter, keineswegs etwa irgend welche absolute Bedeutung in sich tragen. Ist ja doch beispielsweise selbst der Staat, die wichtigste dieser Maßregeln, nur in solcher Absicht von den Menschen erfunden worden „wie sie zu ähnlichem Behufe Brandkassen erfanden" (Schlözer), als eine „künstliche Anstalt" (Herder), „ein menschliches Auskunftsmittel, um mancherlei Unbequemlichkeiten zu verhüten, eine gegenseitige Sicherheitsversicherung, ein trauriger Notbehelf in einer Welt, worin es wenige Gebildete und sehr vielen nichtsnutzigen und begierigen Pöbel gibt, dem abgewehrt werden muß."*) Er hat keineswegs irgendwelche über das vereinzelte Individuum hinausragende Bestimmung. Rotteck, der trivialste, vorlauteste und selbstgefälligste Wortheld der ganzen individualistischen Richtung, an dem eben deshalb alle ihre Irrtümer und Thorheiten am deutlichsten wahrzunehmen, weist in seinem „Vernunftrecht" den „vagen Begriff des öffentlichen Wohles" mit allem Nachdruck aus der Lehre vom Staatszweck hinaus. Er fährt dann fort: „Noch offenbarer ist die Verwerflichkeit jener von einigen neueren Staatslehrern aufgestellten ganz hohen, idealen Zwecke, welche teils nach ihrem weitreichenden Umfang der gemeinen Fassung unzugänglich, teils nach ihrer Natur für gewöhnliche Menschen ohne bestimmendes Interesse sind, wie z. B. die Erziehung des Menschengeschlechts, die Darstellung der Menschheit u. s. w." Nichts irgend-

*) Vgl. die Polemik gegen diese individualistische Staatsanschauung bei A. Müller „Elemente der Staatskunst" I. S. 37, 42, 51 ff.

wie für sich Selbständiges also, ein ganz gemeines, durchaus widerwärtiges „Gebrechen der Menschheit“*) ist seiner ganzen Anschauungsweise der Staat. Und ob nun dieses notwendige Übel, das man eben ertragen muß, wie so vieles andere, zuletzt so oder so gestaltet sei, ob es noch etwas mehr oder aber ein bischen weniger schlimm ausfalle, das scheint den Individualisten schließlich, so lange sie noch die gemeinsame Opposition zu ausreichender Eintracht verbindet, im Grunde eine höchst unbedeutsame Frage der Zukunft, gar nicht der Mühe wert, daß ernste Männer sich darüber den Kopf zerbrächen.

Denn das ist die nächste und eine unausbleibliche Folge jener Loslösung und Entgliederung des Individuums: die hochmütige Geringschätzung und Mißachtung alles Außerindividuellen, der ausschließliche, in's Größenwahnsinnige sich vermessende Kultus der freien Persönlichkeit, ein von allem Realen völlig abgekehrter, es durchaus verschmähender Subjektivismus. Das Privatleben fängt an, alles zu verschlingen.**) Jene antike Anschauung, daß die Hingabe an die Idee der Gemeinschaft, in den Dienst des Staates, die höchste sittliche Aufgabe des Menschen sei, jene mittelalterliche Unterordnung des vergänglichen Einzelnen unter die urewigen Gebote der Gottheit sind diesem individualistischen Geschlecht ein schlechtweg unverständlicher Greuel. Immer nur vom Individuum geht es aus, immer zum Individuum kehrt es schließlich zurück. Was außer ihm liegt, auch nur zu betrachten, verschmäht es. „Alles in sich selbst zu suchen,“ „immer nur in seinem eigenen Busen zu greifen,“ wie Goethe sagt; der Grundsatz leitet es. Das Individuum beherrscht, bewegt und bestimmt ihm alle Schöpfung — „denn am Ende sind wir ja Idealisten und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß uns die Dinge formten und nicht wir die Dinge“ (Schiller), oder, wie Tieck es im „William Lovell“ ausdrückt:

„Die Wesen sind, weil wir sie dachten,
In trüber Ferne liegt die Welt,
Es fällt in ihre dunkeln Schachten
Ein Schimmer, den wir mit uns brachten.
Warum sie nicht in wilde Trümmer fällt?
Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält.

---

*) Vgl. Dahlmann „Politik“ S. 3.

**) Vgl. die Darstellung bei G. Brandes „Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts“. II. S. 32 ff.

Was kümmern mich Gestalten, deren matten
Lichtglanz ich selbst hervorgebracht?
Mag Tugend sich und Laster gatten!
Sie sind nur Dunst und Nebelschatten!
Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht."

„Ich selbst bin das einzige Gesetz in der ganzen Natur; diesem Gesetz gehorcht alles." Das Recht des Individuums ist darum ein nur durch sich selbst begrenztes, seine freie Würde die höchste, seine unausgesetzt sorgliche Pflege die vornehmste, ja die einzige Aufgabe der Menschheit. Sich selber völlig auszuleben, sein Ich in originaler Eigenart ungehindert zu entfalten, seinen Urwuchs, was Lavater die „erste Organisation" heißt, vor jedem verwischenden äußeren Einfluß zu bewahren, dies Ziel allein ist des Schweißes der Edlen wert. „Ich will mich darstellen, wie ich bin; jede Falte meines Herzens will ich durchforschen." *) „Der einzigen Stimme meines Herzens horch' ich. Diese zu vernehmen, zu unterscheiden, zu verstehen, ist mir Weisheit, ihr mutig zu folgen, Tugend" (Fr. H. Jacobi im Briefwechsel mit Goethe). Darin liegt die Quintessenz aller individualistischen Lebensführung. Die Wirklichkeit, diese „gemeine Deutlichkeit der Dinge" (Schiller) bildet nur eine lästige Schranke. Wer an die geheimnisvolle Blume des Ideals glaubt, den „muß ihr zauberhafter Duft mit Widerwillen gegen die Wirklichkeit erfüllen" (Balzac) und unwürdige Erniedrigung wäre es, ihr irgendwelche Geltung einzuräumen. Der wahrhaft freie Geist hebt die „zufällige Wirklichkeit", wie Fichte verächtlich sagt, auf durch „die nur auf Begriffe gegründete Verbindung der Dinge". Er befreit sich von ihr, indem er nur anerkennt, was er in sie hineinträgt, nur, was nichts weiter als körperliche Gestaltung seiner selbst, indem er — ein bezeichnendes Beispiel aus der Fülle herauszuheben — der Weise Hendrik Steffens nachgeratend den Diamant nur anerkennt, insofern er ihn zum bewußten Kiesel, die Wälder, insofern er sie zu Haaren des Erdtiers, den Äquator, insofern er ihn zur angeschwollenen Bauchseite der Natur vergeistigt **); indem er, was nicht solcherart als Produkt seiner Erkenntnis zu rechtfertigen, und wenn es hundertmal in voller Kraft bestünde, kurzweg

*) Aus dem Tagebuch des Juristen Feuerbach. Ich habe das Citat von Biedermann „Deutschland im 18. Jahrhundert", II. 2. S. 413.

**) Vgl. Treitschke „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert", II. S. 78.

als Utopie verstößt.*) Er befreit sich von ihr, indem er gleich die nächste und unmittelbarste Verbindung, die jeden von Geburt aus mit ihr verknüpft, jenes angeborene Gefühl für die Heimat, mit kaltem Raisonnement als „heroische Schwachheit" (Lessing) zernichtet, durchaus nicht „in der gemeinen Welt lebend, sondern in einer selbstgedachten und selbstgebildeten" (Schlegel) — man braucht nur an das Verhältnis unserer Klassiker zu dem öffentlichen Leben ihrer Zeit zu denken. Er befreit sich von ihr, indem er sie erkennend und genießend sich aneignet, sie in überschweifendem Ardinghelloismus in sich aufnimmt und verzehrt, und so „sein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitert" (Goethe).

So aller Außenwelt entledigt, gänzlich vereinsamt, hat das Individuum Muße, an seinen Zweck zu schreiten: sich völlig in sich selbst zu versenken, unablässige Zwiesprache zu pflegen mit seinem Genius und mit zitternder Begierde jede leiseste Regung seiner schönen Seele zu verfolgen, daß ja ein Jeder aufs strengste seine Eigenart bewahre und nur durchaus in allem ein singularer Mensch sei. Denn es ist — ein Wort Schleiermachers zu gebrauchen — der Individualist ein geschworener Verehrer der Freiheit nicht nur, sondern ganz besonders auch der ursprünglichen Eigentümlichkeit eines Jeden.

Diese, das, was Goethe an einem „eine Natur" nennt, ist seine wichtigste Sorge. Der Grad der Originalität bestimmt ihm Wert und Würde eines jeden. Nur durchaus in nichts dem Nachbar zu gleichen, nur durchaus in allem was Besonderes darzustellen, ein „Sakermentskerl" zu sein, eine „Rarität", wie es im Straßburger Geniejargon hieß, darum vor allem bemüht sich dies sonderlingische Geschlecht selbstherrlicher Phantasten. Von dem Einen mehr, dem Anderen minder, in etwas kann man es von Allen sagen, die richtige Individualisten, was Goethe von Lenz: sie seien in ihrer Sinnesart whimsical. Ja, sie sind das mit Wille und Absicht und sie rühmen sich dessen.

Vollständige, jeder Autorität durchaus entbundene Unabhängigkeit und ihr Korrelat, unzugängliche Eigenart eines jeden, äußere und innere Freiheit, das sind die beiden Pole der individualistischen Weltanschauung. Man begreift sie am besten an den beiden großen literarischen

---

*) „Unsere neueren Staatsverfassungen sind alle Utopien außer der Natur". Heinses sämtliche Werke, herausgegeben von Laube. Bd. VIII. S. 34.

Epochen, in denen sie ungeschmälerten Ausdruck gewinnt: dem Sturm und Drang und seiner aufdringlicheren Kopie, der Romantik. Wer sie sich aneignet, der pflückt die Maienblüte alles Individualismus. Es ist die Zeit, die das trotzige Wort Rousseaus, daß, wer das Gegentheil des Herkömmlichen, fast immer das Rechte thue, in die ungezügelte That umsetzt und für die höchste Regel in Kunst und Leben die Regellosigkeit nimmt: denn „das Gesetz ist blos für den Pöbel da" (Heinse), oder, wie ihr höchster dichterischer Ausdruck, Karl Moor, es verkündet: „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse aus." Der wahre, reine, ganze Mensch gilt ihr für das Ideal, „von jeder Fessel gelöst, von keiner Autorität gezwungen, nur sich selbst lebend, nur seinem Herzen folgend, nur seinem Gefühl hingegeben"*): Denn „das Gefühl ist die solideste, profundeste, erste Hand der Seele", „vom Gefühl muß alles ausgehen und dahin zurückkommen" (Herder).**) Nach „innerer, tiefer, ungelernter Größe und Urfestigkeit" wie Lavater sagt, ringt sie. Es ist die empfindungstolle, überschwängliche Wertherzeit der Selbstverzärtelung und Selbstverhätschelung mit der entrüsteten Abkehr von jener häßlichen Außenwelt, in der nach Werthers Klage doch alles zuletzt „auf eine Lumperei hinausläuft", mit der begierigen Einkehr in jene holdere Innenwelt der eigenen großen und herrlichen Seele. Man liebt es „sich in Empfindungen süß einzuschwärmeln" (Stolberg). Man hält „sein Herzchen wie ein krankes Kind und gestattet ihm jeden Willen" (Goethe). Man wird „siech vor Leidenschaft für Größe und Güte des Herzens" (Hamann). Es ist die Zeit der fahrigen Originalgenies, wo jeder hergelaufene Lotterwicht — nur an den schwarmgeistigen „Gottesspürhund" Kaufmann, den „wellenhaarigen Kraftapostel", zu denken — aus seiner flegelhaften Extrawursterei eine Anwartschaft auf das Pantheon der Nationalheiligen prätendiert und der glühend aufwallende Haß wider jegliche Autorität

---

*) Vgl. A. Sauer „Die Sturm- und Drangperiode" in Kürschners „Deutsche Nationallitteratur" 79. Band. S. 31, 32, 33.

**) Siehe Minor-Sauer „Studien zur Goethe-Philologie" S. 82. Vgl. ferner den Abschnitt: „Das Herz" aus „Tendenzen der Genieperiode" in Otto Brahms „Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts" S. 172 ff. Erich Schmidt „Richardson, Rousseau und Goethe" S. 158 ff. Gildemeister „J. G. Hamanns Autorschaft ihrem Inhalte nach" S. 108 ff.

das nil admirari des müssiggängerischen Bummlers zum ersten Gesetz, zur „Grundlage des philosophischen Urteils“ (Hamann) erhebt, denn „so ganz Naturmensch ohne Rücksicht“ will man ja sein, jedes Vorbild, jede Sitte höhnisch verschmähend. Es ist die Zeit der sentimentalen Städteflucht, da man in berufsscheuer*) Ungebundenheit — denn „der Fleiß und der Nutzen sind die Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche dem Menschen die Rückkehr ins Paradies verweigern“ (Schlegel) — dem Geschäfte entläuft und zwecklos ins Weite schweift. Aus der sauber gestutzten französischen Gartenkunst der Väter weg geht's nach unendlicher, frei wuchernder, von keiner Menschenhand berührter Wildnis, Urwaldwildnis am liebsten. Die Zauberschöne der Alpenwelt wird damals erst entdeckt und es ist ein noch durchaus im Geiste dieser Zeit befangener Dichter, der das Wort „Waldeinsamkeit“ erfindet. Einsam zu sein nämlich, in freier Natur ganz nur sich selbst zu leben und sich an ihrem Busen auszuweinen, ist die Sehnsucht. Es ist die Zeit der geckischen Selbstschau und eitelgeilen Selbstbespiegelung, da die Hamanns und Jung-Stillings, Rousseau zu übertrumpfen, sich nicht entblöden, die schmutzigsten Geheimnisse, die jemals ihre Ehre getrübt, die unsaubersten Jugendstreiche, zu denen sie sich jemals entschämt, mit schimpflicher Koketterie der platten Neugier aller Menge preiszugeben. So taumelt dies Geschlecht, aus dem kritischen Widerspruche wider die Überlieferung geboren, unablässig zwischen der Freigeisterei der Leidenschaft und der Reue der Erschlaffung hin und wieder, bis es zuletzt rettungslos in Weltgram, Weltekel und Weltverachtung verendet, den unabwendbaren Schluß seiner Weltentfremdung.

Denn das ist tief im innersten Wesen alles Individualismus begründet, daß seine Entwicklung nicht einen Augenblick zur Ruhe kommt. Nie findet sie den festen Punkt, darauf still zu stehen und sich zufrieden zu geben. Unstät hastet sie weiter. Widerspruch, kritische Befehdung, nüchtern abwägende Verstandesthätigkeit mit einem Wort ist regelmäßig ihr Anfang. Das Individuum der bürgerlichen Produktivkräfte fühlt seine Überlegenheit über die feudale Tradition und läßt sie sie fühlen. Nur auf die Vernunft wird gehört und die Denkgesetze gelten in allem

---

*) „Das Faullenzen war Genieton.“ Erich Schmidt „Lenz Klinger“ S. 66.

als höchster Richter. Es ist die Ära der Studierstube, des Nurzerebralmenschentums, da, ein Wort Spielhagens anzuwenden, jeder immer nur „dem Irrlichte seiner Vernunft über Stock und Stein folgen zu müssen glaubt“. Aber sie genügt dem Individuum nicht. Wissenschaft sattet kein Menschenherz auf die Dauer. Es will mehr. Von der leeren Abstraktion weg dürstet es nach voller Wirklichkeit, nach frisch quellendem Leben statt ewiger Todesstarre logischer Formeln. Sein Glück ist ihm ja das Ziel und nimmer erhascht es dieses im Schachspiel immer nur vernünftelnder Betrachtung. „Erkenntnis ist Schmerz,“ klagt Manfred, und endlich: Was ist denn überhaupt Wahrheit? Wo fass' ich sie? Welchen grübelnden Hamlet hätte sie je über ewigen Zweifel hinaus zu innerem Frieden erhoben? Der lebendige Mensch tritt in seine Rechte, der lebendige Mensch mit seiner unendlichen Sehnsucht nach wirkendem Thun. Das warme Gefühl empört sich wider die unerträgliche Tyrannei der kalten Verstandesherrschaft. Der subjektive Rationalismus überwindet den objektiven: Rousseau Voltaire, der Sturm und Drang die Popularphilosophen. Blos immer nur den verknöcherten Produktionsverhältnissen die in der Tiefe ringenden Produktivkräfte entgegenzuhalten, um an ihrer Unzulänglichkeit Kritik zu üben, reicht nicht mehr. Die Produktivkräfte sprengen in übermächtigem Drang die gelockerte Fessel und revolutionieren den Erdkreis. Sie überstürzen sich in unerhörten Wirkungen, türmen unerhörte Waren auf, heischen unerhörten Absatz. Sie peitschen ihre Träger in alle Ferne, neue Märkte auszuweiten und ihrer unbändigen Jugendkraft Raum zu erobern. That wird ihre stürmische Losung. Neues schaffen, besser machen, aus eigener Kraft Weltenkaiser werden, dahin geht nun der Ehrgeiz. Hat man der Wirklichkeit vordem seine Überlegenheit durch die schallenden Geißelhiebe der Kritik bewiesen, jetzt soll eine überlegene Schöpfung sie bezwingen. Ist vordem Mephisto der Typus gewesen, der kommt, „nur immer anzuklagen“, der ewige Widerspruch, jetzt wird es Faust: jene himmelstürmende Begier, aus sich selbst eine Welt zu erbauen und alle Welt nur für sich selbst zu nehmen, aus der heraus Bonaparte das freche Wort gesprochen: „Impossible? C'est le mot d'un fou“. Selbstgott gilt das Individuum und nur in Selbstschöpfung will es leben. Die Theatermanie, das neue Römertum der Madame Roland, der Humanitätskultus unserer Klassiker bezeichnen diese Phase. Jene schwedische Alexanderkopie, der zwölfte Karl, ist ihr romantisches Vorspiel, der jugendliche Goethe ihr Ideal, Napo-

leon ihre Fleischwerdung, Hölderlins krankhaft verzerrte Griechensehnsucht ihre Karrikatur. Der Katzenjammer bleibt nicht aus. Der naive Hochmut des „wirtschaftlichen Aufschwungs", verendet in den lähmenden Schrecken des Krachs, die Selbstvergötterung des überspannten Idealismus in die Selbsterniedrigung des Pessimismus. Es ist die alte Geschichte von dem dummen Zauberer, der die Geister nicht erträgt, die er gerufen — „will fliegen und ist vorm Schwindel nicht sicher", wie Mephisto höhnt. Die aufgeblähten Götzen zerplatzen wie Seifenblasen, wenn der Wind sie stößt.

„I have known
The fulness of humiliation, for
I sunk before my vain despair, and knelt
To my own desolation" (Manfred).
„No;
Nothing can calm me more" (Cain).
„Oblivion, self-oblivion!" (Manfred.)

So sieht der Rest der idealistischen Selbstherrlichkeit aus. Verzweiflung an ihrer Kraft, dieser jämmerlichen Null von Kraft neben der schrankenlosen Vermessenheit ihres gottebenbildlichen Willens, das niederwältigende Bewußtsein ihrer staubgeborenen Erbärmlichkeit, der Zwiespalt ihres Doppelwesens von Himmelsdrang und Erdenheimweh („to be a mortal and seek the things beyond mortality") — es ist, mit Goethe zu reden, das Gefühl, wie „inkomplet" sie sind, wie wenig „ihrer Sehnsucht und ihrem Streben ihr Thun und Leisten proportioniert ist", das die Himmelstürmer zur Friedlosigkeit fehmt und den eben noch so stolzen Titanen zum platten Bruder Liederlich verzerrt. Denn dieser wird zunächst der Typus. Wenn schon unmöglich groß in der That, so doch wenigstens groß in der Gier. Wenn schon unmöglich, das All in schrankenloser Erkenntnis zu bezwingen, so denn dran, es in schrankenlosem Genuß zu verschlingen. Wenn schon unmöglich, das Glück in neuen Schöpfungen zu finden, so denn dies heiß begehrte Glück in grauser Zerstörung gesucht. Und in entfesselter Raserei die zuckenden Seelenqualen zur Betäubung niedergerungen. Ein wahnwitziger, unheimlicher Egoismus, ohne Grenzen, durchschreitet die Zeit, ein viehischer Sinnenrausch, als bestände die ganze Erde nur mehr aus lustverzückten Neronen und Elagabalen. Immer neue Gelüste, unerhört, widermenschlich, mit immer unerhörterer, widermenschlicherer Befriedigung und ach! doch ewig un-

befriedigt. „So tauml' ich von Begierde zu Genuß und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde." Don Juan löst Faust ab. Wie Faust nicht immer Faust, sondern durch die Enge seiner Lage oft genug zum Don Quixote verdrückt ist, so braucht auch Juan nicht notwendig am Ende dem Bösen zu verfallen. Er kann auch heilige Grimassen schneiden und fromme Kirchenlieder singen — das gibt nur eine andere Spielart: Wollust des Gemüts für Wollust der Sinne. Wer weiß, wäre nicht Byron, in seiner Dreiheit als Faust, Juan und Ahasver der vollendetste Repräsentant des Individualismus, auf seine alten Tage ins Kloster gegangen? Denn nichts anderes als ein zweites Gesicht des Sturm und Drang ist der ihm zeitgenössische Pietismus jemals: abgehauster und verwirtschafteter Sturm und Drang, den das Zipperlein befallen und zu Boden geworfen hat. Beide zusammen immer nur die andere Seite, das ergänzende Gegenstück der „Aufklärung", die Gefühlsseite des Individualismus wie diese seine Verstandesseite. Beide notwendig in das gleiche Epigonentum verlaufend: in jenes verlorene Geschlecht herzwelker Pessimisten, das alles versucht und dem „nichts mehr hilft" (Byrons Manfred im ersten Monolog) und das „nur an dem tiefen Lebensüberdruß merkt, daß es überhaupt noch lebt" (Chateaubriands René). Der Nuancen des Pessimismus sind mancherlei: von Werther, dem naiven Weltverächter aus Herzensüberfülle, bis zu Constants Adolphe, dem blasierten Weltverächter aus Herzlosigkeit; von Chateaubriands René, der zu groß für diese Erde, zu Sénancours Obermann, dem diese Erde zu groß; von der satanischen Zerstörungswut, die Byrons gefallene Helden durchflammt — Helden „hochfliegender Gedanken, gleichermaßen maßlos in gutem wie in bösem Thun, vernichtend und geweihet der Vernichtung" (Manfred) — bis zum resignirten indischen Prinzipfaullenzertum der mondscheinblassen, schlafsüchtigen Romantik; vom revolutionären Pessimismus des „jungen Deutschland" zum reaktionären Pessimismus Ed. von Hartmannscher Couleur, mit dem die übersatte Bourgeoisie unserer Tage spielt; vom kraftüberschüssigen Pessimismus der Anarchie, der in entfesselter Rachegier nach Zertrümmerung der Welt lechzt, zum lendenlahmen Pessimismus des „müden Mannes", dem die Erbärmlichkeit der Erde und alles irdischen Genusses nur noch ein mitleidiges Lächeln abgewinnt; von Schoppenhauer's Kathederpessimismus bis zum Bordelpessimismus Eduard Grisebachs. Aber Pessimismus in irgend einer dieser vielfältigen

Formen, irgendwelche Art von verzweifeltem Bankerott ist immer und unausbleiblich aller individualistischen Weltweisheit letzter Schluß.

Die Erfindung der Werkzeugmaschine entfesselt die aufschießenden Produktivkräfte zum vernichtenden Ansturm gegen alle Reste der überlieferten Produktionsverhältnisse. Der Ausdruck dieser tobenden Empörung im Menschengeiste ist der Individualismus. Aber sobald die Produktivkräfte ihren Willen erreichen, ihre Befreiung und damit die Herrschaft der Bourgeoisie durchsetzen, geschieht der individualistischen Anschauung ein sehr Merkwürdiges: für die Bourgeoisie, ihren vornehmsten Träger, ist sie ein Überwundenes, für die nachdrängenden Nacheiferer der Bourgeoisie ein zu Überwindendes. Die Bourgeoisie hat sie überwunden: sie ist, indem sie Herrscherin geworden, konservativ geworden und weiß nichts mehr anzufangen mit einer Anschauung der Revolution. Der von ihr Beherrschte aber, der einst mit ihr nach Freiheit rang und jetzt gegen sie nach Freiheit ringt, muß sie überwinden, weil sie, der Ausdruck anderer, vergangener Geschichtsverhältnisse, für seine veränderten ökonomischen Bedingungen Utopie ist: er ist Proletarier und weiß nichts anzufangen mit einer Anschauung der bürgerlichen Revolution.

So findet sich weder in der Bourgeoisie noch im Proletariat der Boden, in dem der individualistische Geist zur Reife gedeihen könnte. Bei der plötzlichen Wende der Geschichte reißt er auf einmal ab und nichts bleibt Denen, die an ihm hingen, als der jähe Sturz in den Abgrund. Er muß umsomehr im völligen Bankerott enden, als dem Kampfe der Produktivkräfte, dessen Ausdruck im Menschengeiste er ist, das Gleiche widerfährt. Der Sieg der Produktivkräfte über die hergebrachten Produktionsverhältnisse löst einen Konflikt nur, um einen desto größeren zu erzeugen. Und wie ihr Anfang eine Revolution, so ist ihr Resultat eine nur noch gewaltigere Revolution.

Erkenntnistheoretische Forschungen.

Es ist sehr merkwürdig, wie tief die Menschheit im Erkennen vorrücken konnte, ohne die Vorbedingung alles Erkennens auch nur als ein zu Erfüllendes in die flüchtigste Erwägung gezogen zu haben. Es ist sehr merkwürdig, daß sie mächtiges Wissen aufhäufte, lange bevor sie sich die Möglichkeit des Wissens geschaffen. Und es ist sehr merkwürdig, daß sie in der Entwicklung ihres Erkennens den verkehrten Weg ging: statt vom Einfachen zum Zusammengesetzten aufzusteigen und aus der Kärglichkeit allmälig den Reichtum zu entfalten, umgekehrt durch die Denkarbeit so vieler Geschlechter nur dahin gelangte, die komplizirte Anschauung des naiven Realismus, in der sie sich zu Anfang bewegte, zu verlassen und mit der roh empirischen des naiven Idealismus zu vertauschen.

Denn darüber kann kein Zweifel sein, daß die Anschauung des naiven Idealismus, geschichtlich die spätere und eine nur unter harten Kämpfen sich durchringende, dennoch diejenige ist, auf die das beginnende Denken, wofern es nur in sich bleibt und, ohne auszuschweifen, voraussetzungslos zu Werke geht, notwendig zuerst stößt und daß erst am Ende dieser Anschauung, wenn es alle Konsequenzen des naiven Idealismus gezogen, das Denken Veranlassung findet, über sie hinaus zum Realismus vorzugehen. Wenn ich denkend über das Denken Rechenschaft zu legen beginne, so ist es das Erste und lange ein Selbstverständliches und überhaupt nicht Bezweifelbares, daß für mich nichts existiert als eine Reihe von Vorstellungen, daß es keine Welt gibt als die von meinem Bewußtsein umschlossene. Um das Transsubjektive auch nur als Möglichkeit anzunehmen, muß mein Denken bereits das Nächstliegende,

die reine Erfahrung, verlassen, und um es nun gar als Notwendigkeit zu postulieren, muß es zuvor in der Entwicklung des ursprünglichen Idealismus bis in die Gefahr geraten sein, seinen Halt, das Ich, und damit sich selbst zu verlieren.

Die beginnende Menschheit aber steht nicht auf dem Standpunkte des beginnenden Denkens. Sie überspringt, was dieses zu Anfang seiner Thätigkeit als einzige Realität vorfindet, die Realität der Vorstellungen als Vorstellungen, und antizipiert von vorneherein, was dieses erst vor der Drohung, sich selbst vernichtet zu sehen, als letzten Rettungsanker postuliert. Aber darum, weil er nicht von der Vernunft erkämpft, sondern blos ein Geschenk des Instinkts ist, ist dieser Realismus auch kein beständiger und verläßlicher, sondern klirrt und zersplittert, sobald nur einmal der erwachende Idealismus an ihm seine Kraft versucht.

In dieser geschichtlichen Entwicklung hat das grenzenlose Elend unserer gegenwärtigen Erkenntnistheorie seinen Grund. Wir können uns nicht mehr in der zuversichtlichen Weise des naiven Realismus mit der instinktiven Supposition einer transsubjektiven Realität begnügen: denn die kritische Aussage des Idealismus hat die Zuversicht zerstört durch den Nachweis, wie durchaus sie nur auf reinem Glauben beruht und keine Rechtfertigung findet vor der Vernunft. Aber wir können uns auch nicht mehr auf die subjektive Erscheinungswelt beschränken und auf objektives Erkennen verzichten: denn zu mächtig wirkt die Erinnerung eines tausendjährigen Realismus, als daß uns das Transsubjektive nicht immer aufs neue verfolgte und den glühenden Drang in uns erweckte, die Schranken der Subjektivität zu durchbrechen und in irgend einer Weise seiner habhaft zu werden.

Wir können also weder in dem subjektiven Idealismus verharren noch können wir in den naiven Realismus zurück. Es ist nur eine Hilfe: wir müssen über beide hinaus. Wir müssen sie beide zu überwinden, und ihren Zwist in einer neuen höheren Form der Entwicklung aufzuheben suchen.

Dies ist die philosophische Aufgabe der Gegenwart. Wer sie verkennt und versäumt, sei es, indem er in Kirchmann'scher Weise den unkritischen Realismus des gesunden Menschenverstandes, sei es, indem er in der Art der Neukantianer den Kant'schen Idealismus als die einzige Heilslehre der Philosophie anpreist, verrichtet, weil er die Entwicklung nicht fortführt, nur überflüssiges, nichtsnutziges Werk. Nur wer sich in

der Richtung dieser Aufgabe bewegt, kann heute Beachtung und Bedeutung für seine erkenntnistheoretische Forschung verlangen.

Ich weise hier auf zwei Bücher, die in diesem Sinne eine Bereicherung der erkenntnistheoretischen Litteratur bedeuten, die in die Geschichte der Philosophie gehören und nicht blos, wie die meisten philosophischen Novitäten unserer Tage, nur in die Bibliographie der Philosophie: Eduard von Hartmann's „Kritische Grundlegung des transscendentalen Realismus. Eine Sichtung und Fortbildung der erkenntnistheoretischen Prinzipien Kant's" (Berlin, Karl Duncker, 1885) und Johannes Volkelts „Erfahrung und Denken. Kritische Grundlegung der Erkenntnistheorie" (Hamburg und Leipzig, Leopold Voß, 1886).

Ich bemerke, daß mich Hartmann's Metaphysik hier so wenig bekümmert wie seine Ethik, seine Ästhetik, oder gar seine Politik. Man kann Jemanden sehr wohl für einen Auguren halten und dabei doch in irgend einem gesonderten Bezirke der Erkenntnis ganz seiner Meinung und seiner Lösung einer einzelnen Frage sein.

Die Hartmann'sche Grundlegung scheidet zunächst die Ansicht des naiven Realismus als eine durch den Kritizismus zur Genüge widerlegte aus der Untersuchung aus. Ihre Alternative ist: transscendentaler Idealismus oder transscendentaler Realismus. Indem sie jenen ad absurdum führt, glaubt sie diesen erwiesen zu haben als den „einzig möglichen Standpunkt, wenn überhaupt eine Erkenntnistheorie möglich sein soll". Und indem sie diese allein übrig gebliebene Ansicht des transscendentalen Realismus „versuchsweise" anwendet „auf die erkenntnistheoretische Orientierung in der Welt", findet sie, daß eine Erkenntnistheorie möglich ist.

Jene Widerlegung des Idealismus durch die Aufdeckung seiner letzten Konsequenzen ist die beste Partie des Buches: ein Meisterstück unerbittlich logischer Beweisführung. Sie läßt dem Idealismus keine seiner landläufigen Beruhigungen: sie verfolgt seine Behauptungen unbarmherzig bis an ihr Ende. Sie raubt ihm zunächst die gemächliche Ausflucht des transscendentalen Objektes als negativen Grenzbegriffs und zwingt ihm das Geständniß ab, daß seine subjektive Erscheinungswelt nur eine Scheinwelt, die blos noch „mißbräuchlicher Weise" Erscheinungswelt heißt. Nachdem sie so das transscendentale Objekt zerstört, zerstört sie dann das transscendentale Subjekt, das nichts weiter ist als „nur ein besonderer Fall des transscendentalen Objekts", und erniedrigt

die Erscheinung so aus einem „gegenstandslosen“ Schein, „dem kein Ding an sich korrespondiert“, noch weiter zum „wesenlosen“ Schein, „der des Wesens entbehrt, auf dessen Grunde er ruhen könnte, das sein Träger wäre“. Und selbst diesen letzten Rest, der so allein noch von der mächtigen Erscheinungswelt geblieben, zersetzt diese ätzende Kritik noch weiter, indem sie auch noch die absolute Realität des Vorstellungsaktes vernichtet, weil „die Funktion des Träumens oder Vorstellens wegen ihrer Form der Zeitlichkeit selbst nur als Schein zu betrachten ist“. „Die Unhaltbarkeit des transscendentalen Objekts machte den transscendentalen Idealismus zum subjektiven Idealismus, Subjektivismus oder Solipsismus, die Unhaltbarkeit des transscendentalen Subjekts machte diesen zum reinen Bewußtseins-Idealismus, die Unhaltbarkeit der Realität des Vorstellungsaktes vollendet diesen zum absoluten Illusionismus. Mit dem ersten Schritt büßten wir die Welt der materiellen und geistigen Dinge an sich (mit alleiniger Ausnahme des Ich an sich) ein und sahen das Universum zur subjektiven Bestimmung des einzigen, einsamen Ichs herabgesetzt; mit dem zweiten Schritt kam uns das Ich an sich abhanden, und das Weltall wurde zu einer sich selbst tragenden Perlenschnur bewußter Vorstellungen; mit dem dritten Schritte zerreißt auch dieser dünne Faden, und der Wahnsinn des eine Welt scheinenden Nichts gähnt uns an.“

Es läßt sich durchaus nicht leugnen, daß diese grauenhaften Konsequenzen für die Ansicht des Idealismus notwendig und unvermeidlich sind und daß es nur an der Feigheit der Neukantianer liegt, wenn sie sich auf alle Weise um sie herumzudrücken suchen und so ihrem eigenen Prinzip nicht einmal ins unverhüllte Antlitz zu schauen wagen. Die Frage ist nur, ob mit dem Erweise des Idealismus als einer Ansicht des absoluten Weltbetruges und mit der Übereinstimmung des Realismus mit unserem instinktiven Bedürfnisse der Weltbewährung und Welterklärung auch nur im geringsten der Idealismus widerlegt und der Realismus selbst blos wahrscheinlich gemacht sei. Wenn es uns wider die Natur geht, in der Welt nur einen Traum zu sehen, der blos träumt, daß er sich träume, welche neue Wahrheit wäre nicht anfangs der lieben Gewohnheit gegen die Natur gegangen? Und wenn die Hypothese des Realismus unser instinktives Verlangen nach einer objektiven Welt befriedigt, welche alte Lüge könnte sich nicht auf irgend eine solche Befriedigung irgend eines instinktiven Bedürfnisses berufen? Eine Ansicht

ist widerlegt, nur wenn sie gegen unsere Vernunft, nicht wenn sie gegen irgend eine überlieferte Neigung verstößt.

Eduard von Hartmann hat darum in diesem Buche die Sehnsucht der gegenwärtigen Philosophie, über den naiven Realismus und den Kant'schen Idealismus hinaus und zu einem transscendentalen Realismus zu gelangen, der jene beiden Ansichten als aufgehobene Momente in sich enthält, vortrefflich ausgedrückt. Er hat diesem Ausdruck noch besonderen Wert gegeben, indem er ihn verband mit einer glänzenden Kritik der transscendentalen Ästhetik. Aber er hat jene Sehnsucht doch eben nur zum Ausdruck, nicht zu einer befriedigenden Erfüllung gebracht: denn selbst wenn man ihm zugestände, den Beweis nicht blos der Denkunannehmlichkeit, sondern geradezu der Denkunmöglichkeit des Idealismus geliefert zu haben, und diesen demgemäß gleich dem naiven Realismus, aus der Reihe der Lösungsversuche des Erkenntnisproblems als abgethan striche, so wäre durch diese „Methode der Elimination", durch diese Abweisung des Idealismus noch immer kein Erweis des transscendentalen Realismus erbracht.

Johannes Volkelt geht nach dem gleichen Ziele auf anderem Wege. Er bemüht sich nicht, das Transsubjektive zu beweisen. Er sucht es von Einzelnthatsachen des Bewußtseins aus zu erfassen, schon im Subjektiven selbst aufzudecken.

Dieser Versuch ist eine Fortsetzung des Verfahrens, durch welches sich Thomas Reid vor dem bodenlosen Subjektivismus Berkeley's, Friedrich Heinrich Jakobi vor Kant zu erretten versuchte, durch welches Kirchmann und Riehl die Möglichkeit der Wissenschaft zu begründen glauben. Aber diese Fortsetzung ist ein bemerkenswerter Fortschritt über Reid und Jakobi, Kirchmann und Riehl hinaus. Während diese das Transsubjektive zu erreichen suchen durch die unmittelbare Gewißheit, mit welcher jede Wahrnehmung ihrer transsubjektiven Bedeutung sicher ist, sucht Volkelt seiner habhaft zu werden durch die unwiderstehliche Notwendigkeit, mit welcher gewisse Vorstellungsreihen eine transsubjektive Bedeutung postulieren. Der Zwang, durch den wir genötigt werden, die Vorstellung A immer und unausweichlich mit der Vorstellung B zu verbinden, eine Verbindung, die wir nicht aufheben können, selbst nicht durch unseren Willen, ist unerklärlich außer durch eine transsubjektive Nötigung. Wir brauchen uns nur auf die Aussage dieser Vorstellungsreihen zu besinnen und wir finden in ihr schon eingeschlossen und von

diesen Vorstellungsreihen nicht trennbar ohne ihre Zerstörung einen transsubjektiven Gehalt.

Diese Ableitung des Realismus aus einem solchen Prinzip, das Volkelt das Prinzip der logischen Notwendigkeit heißt, ist ohne Zweifel eine Vertiefung der erwähnten Versuche seiner Vorgänger. Aber ich glaube nicht, trotz seiner emsigen Ausführungen nicht, daß sie zu einer wissenschaftlichen Begründung des Realismus ausreicht. Sie leidet an demselben unheilbaren Fehler wie die Ableitung aus dem Prinzip der intuitiven Wahrnehmung, nur daß sie ihn vorsichtiger zu verheimlichen versteht.

Wessen ich mir in jedem Wahrnehmungsakte unmittelbar gewiß bin, ohne viele Reflexion und vor jeder Reflexion, das ist die von meinem Bewußtsein unabhängige Existenz eines meinem Wahrnehmungsinhalte Entsprechenden jenseits meines Bewußtseins. Und wessen ich mir bei gewissen Vorstellungsreihen unmittelbar gewiß bin, das ist die Notwendigkeit ihrer Verbindung als eine durch eine unabhängig von ihnen existierende Verbindung begründete. Aber nicht um das Aufzeigen dieser in aller Wahrnehmung und in gewissen Vorstellungsreihen unleugbaren vorhandenen subjektiven Gewißheit des Transsubjektiven, sondern um den Nachweis der Berechtigung dieser Gewißheit handelt es sich, gegen die wir mißtrauisch geworden.

Es ist unleugbar, daß, wenn ich etwas wahrnehme, mit dieser Wahrnehmung unvermeidlich sich das Gefühl verbindet, die Wahrnehmung wäre unmöglich und sinnlos, wenn ihr nicht eine transsubjektive Existenz entspräche. Aber wir haben alle Ursache, gegen dieses Gefühl vorsichtig und auf der Hut zu sein, wenn wir an die Empfindungen der Träume oder des Fieberwahnes denken, die mit der nämlichen transsubjektiven Prätension auftreten. Und ebenso ist es unleugbar, daß wir durch einen unwiderstehlichen Zwang genötigt werden, gewisse Vorstellungsreihen zu verknüpfen, und uns diesen Zwang nicht erklären können außer durch eine an den Dingen an sich selbst existierende Verbindung. Aber ebenso hat auch der Dichter, während er schafft, in dem Zwange, seine Gestalten so und nicht anders handeln zu lassen, das Gefühl einer von seinem Willen unabhängigen Existenz seiner Gestalten und erkennt sie doch, wie nur der schöpferische Taumel vorüber, als nichts weiter als willkürliche Geschöpfe seiner Einbildungskraft. Was wir gerade wollen, das ist nicht die Berufung auf jenes unzweifelhaft vor-

handene, aber durch die Erwägungen des Verstandes uns in seiner Berechtigung zweifelhaft gewordene Gefühl der Gewißheit, sondern es ist die Bestätigung und Versicherung dieses Gefühles durch den Verstand.

Ich glaube darum, daß Volkelt durch dieses Verfahren die eigentliche erkenntnistheoretische Aufgabe der Gegenwart verfehlt und das eigentliche philosophische Bedürfniß der Gegenwart unbefriedigt gelassen hat. Nicht die subjektive Gewißheit des Transsubjektiven anzurufen, gilt es, sondern eben diese von jedem empfundene Gewißheit zu erweisen als mehr als eine unaufhörliche Selbsttäuschung, Selbstfopperei, eine dem Menschen eingeborne, heillose, unausrottbare Illusion. Der Glaube an das Transsubjektive braucht nicht erst geweckt zu werden; er ist in Allen vorhanden und wir sind nur zu skeptisch und zu vernunftstolz zugleich, als daß wir uns noch einem Glauben zu überlassen vermöchten, der eben nur Glaube ist. Blos daß er bewährt werde durch die Vernunft, dahin geht unsere Sehnsucht.

Eine besondere Beachtung verdienen der zweite Abschnitt, das vierte Kapitel des siebenten Abschnittes und der achte Abschnitt des Volkelt'schen Buches.

Der zweite Abschnitt, „die reine Erfahrung als Erkenntnisprinzip", ist besonders dem aufgeblasenen Übermute jener reinen Empiriker und der unglaublichen Arroganz jener Positivisten zur Lesung zu empfehlen, die sich so furchtbar hoch vorkommen, weil sie die Schwierigkeiten, an denen Andere scheitern, auch nicht einmal als vorhanden vermuten. Volkelt schildert die Halbheit und Unwissenschaftlichkeit dieser geistigen Myopie in treffender Weise. „Jetzt erst kennen wir die ganze Dürftigkeit des Standpunktes der reinen Erfahrung. Das vorige Kapitel lehrte, daß, wer die Erfahrung als alleinige Erkenntnisquelle ansieht, sich nicht nur alles Redens von realen Dingen, unbewußtem Dasein und anderen Menschen, sondern auch alles allgemein giltigen und notwendigen Beweisens und Urteilens enthalten müsse. Dieses Kapitel nun fügte noch die Einsicht hinzu, daß er nicht einmal hoffen darf, in monologisierender Weise in seinem eigenen Bewußtsein gesetzmäßige Verknüpfung oder auch nur irgendwelche Regelmäßigkeit aufzuweisen. Da man unter Wissenschaft ein Erkennen versteht, das alle diese Merkmale besitzt, auf die das Wissen der reinen Erfahrung durchaus verzichten muß, so ist klar, daß es auf dem Standpunkte der reinen Erfahrung keine Wissenschaft gibt. Verzweiflung an aller Wissenschaft, absoluter Skeptizismus — dies ist

das Ziel, bei dem jeder, der sein Wissen ausschließlich auf die reine Erfahrung oder die Selbstgewißheit des Bewußtseins gründen will, wenn er nur dieses Beginnen klar zu durchschauen imstande ist, ankommen muß ... Aus dem Gesagten ergiebt sich von selbst, daß es in der Wissenschaft einen konsequenten Positivisten nicht geben kann. Jeder, der sich als Positivist bekennt und dabei auf den Namen eines Mannes der Wissenschaft Anspruch erhebt, gesteht hiermit stillschweigend zu, daß er sein eigenes Grundprinzip nicht klar durchdacht hat, daß er eine Menge höchst wichtiger Faktoren, die völlig unerfahrbar sind, stillschweigend zur Erfahrung rechnet."

Das vierte Kapitel des siebenten Abschnittes, „die Ungewißheit des Erkennens als Folge seiner geschichtlichen Entwicklung", sei insbesondere jener verbreiteten Denkfaulheit zur Beherzigung empfohlen, die sich die alberne Phrase nicht abgewöhnen will, es komme bei der ganzen Philosophie am Ende doch nie was heraus, weil ja jedes spätere System immer wieder alle früheren widerlege. Es führt dem gegenüber sehr schön aus, wie es eben im Wesen der vollen philosophischen Wahrheit liege, sich immer nur in halben Unwahrheiten der Philosophen zu verwirklichen. „Die eine ideale Denknotwendigkeit breitet sich in eine vielgestaltige Fülle relativer Denknotwendigkeiten aus, gießt ihren Reichtum in sie und macht sie so zu Gliedern des ins Endlose wachsenden Reiches der Wahrheit. Keine dieser relativen Denknotwendigkeiten ist überflüssig, jede stellt ein notwendiges Glied in der werdenden Wahrheit dar, jede nähert sich der idealen Denknotwendigkeit von dieser oder jener Seite, jede darf sich rühmen, teil an der einen Wahrheit zu haben." Es ist freilich Schande genug, daß diese Hegel'schen Gedanken noch so wenig ins gemeine Bewußtsein übergegangen sind, daß es erst immer wieder erneuter Mahnungen an sie bedarf.

Der achte Abschnitt wird in seinem dritten Kapitel, „das Erkenntnisprinzip der intuitiven Wahrnehmung", insbesonders Diejenigen interessieren, die Bedenken gegen die Volkelt'sche Weise, den Realismus zu begründen, tragen: sie werden in ihm vortreffliche Unterstützung finden.

Man kann über erkenntnistheoretische Fragen nicht nachsinnen, ohne daß der Geist immer wieder zuletzt zu jenem gewaltigen Denker sich wendete, der dieses ganze Gebiet der denkenden Betrachtung überhaupt erst erschlossen. Aber wenn man so von den gegenwärtigen Bemühungen zu Kant zurückkehrt, kann man sich der Verwunderung über einen merk-

würdigen Unterschied nur schwer erwehren; bei diesem ein unklares, unbestimmtes Durcheinander einander hetzjagender widersprechender Neuerungen, ein fortwährendes Überschießen des selbstgesetzten Zieles, eine wilde Fülle konfuser Genialität, die spielend die Lösung von Aufgaben hinwirft, über deren Tragweite sie sich noch durchaus nicht klar geworden — heute ein klares, scharfes Abgrenzen der zu verrichtenden Aufgaben, eine deutliche Erkenntnis der zu beantwortenden Fragen, allseitige nüchterne Abwägung ihrer sämtlichen Schwierigkeiten, aber ohne auch nur die geringste Befähigung auch nur mit einer dieser Schwierigkeiten fertig zu werden und auch nur auf eine dieser herrlich zugespitzten Fragen die Antwort zu finden. Es ist dies kein Unterschied der Personen, sondern der Zeiten: er geht durch alle Gebiete. Auch in der Kunst, während das achtzehnte Jahrhundert Thaten vollbrachte, denen wir heute mit unserer Ästhetik noch kaum nachzuhinken vermögen, schreiben wir heute ästhetische Programme, deren Erfüllung wir erst von der Zukunft erhoffen. Wir sind ein Geschlecht, das in bangen Wünschen sich nach dem Kommenden sehnt, während jenes froh im Gegenwärtigen handelte.

Henrik Ibsen.

I.

Keine Wissenschaft in Deutschland ist so völlig unberührt geblieben gerade von den charakteristischen Aeußerungen des modernen Geistes, so durchaus ausgeschlossen von allen Errungenschaften des vorschreitenden Denkens und unwandelbar festgeschraubt in die einmal überlieferte Weise als die literarische Kritik. Was die übrigen in diesem Jahrhundert so von Grund aus revolutionierte und in neue Bahnen riß, die historische Betrachtung der Dinge im Zusammenhange der Entwicklung, ist ihr fremd und immer noch wie in den alten Tagen des metaphysischen Absolutismus, der die dialektische Erfassung des Wechsels und der Notwendigkeit der Widersprüche nicht kannte, meistert sie ihr Objekt an einem starren Kanon vorgefaßter Meinungen über das Schöne. Was diesen ewigen Grundsätzen der Kunst entspricht, lobt, jede geringste Abweichung tadelt sie unerbittlich und wie die alte Moral die Menschen in gute und böse schied, statt sie als das unvermeidliche Produkt ihrer Verhältnisse aus dem Begriffe dieser Verhältnisse zu begreifen, scheidet sie verdienstliche und verwerfliche Kunstwerke je nach dem Grade ihrer Uebereinstimmung mit der Vorschrift. Daß in der ästhetischen Vorschrift selbst einmal ein Wandel zulässig werden könnte in der Abfolge der Zeiten und jedes Geschlecht für seinen besonderen Geist, mit dem seine besondere Weise der Lebensfürsorge es erfüllt, auch seinen besonderen Ausdruck in aller Kunst verlangt, ja daß überhaupt kein Kunstwerk jemals, wofern es nur ein echtes, als eine planmäßige Erfüllung vorgesetzter Regeln,

sondern ein jedes immer als ein menschlichem Willen unzugängliches Ereignis, als eine Vergewaltigung der einzelnen litterarischen Absicht durch den Zwang der allgemeinen litterarischen Notwendigkeit geschieht, jede leiseste Annäherung an solche Gedanken des ästhetischen Historismus vermeidet sie ängstlich und immer nur zu zeigen, wie das Kunstwerk sein soll, das absolute Kunstwerk, ist ihr Bemühen, niemals die Erklärung des jeweiligen Kunstwerkes, wodurch es so geworden, wie es ist, und seiner Bedeutung in der Reihe der Entwicklung, worin es die Spuren der Vergangenheit trägt und welche Zukunft es vorbereitet. Als Lehrmeister und Mentor fühlt sie sich immer, als gesetzgebender Kunstrichter; daß es vielmehr ihre Aufgabe wäre, gesetzerkennender Kunstforscher zu sein nach dem Vorbilde des Naturforschers, das ist ihr noch nicht zum Bewußtsein gekommen.

Wenige haben von dieser Beschränktheit der deutschen Kritik, welche nur durch die Erfahrung erklärlich wird, daß immer blos zu jedem ehrlichen Handwerk verdorbene, bildungsnackte, gehirnverkümmerte Spekulanten bei uns dieses Geschäft betreiben, so Schlimmes gelitten als Henrik Ibsen, und seit die wachsenden Siege seines unwiderstehlichen Talents ihre abgeschmackten Gehässigkeiten vereitelten, trifft ihn die täppische Ungeschicklichkeit ihrer blinden Verehrung beinahe noch härter. Erst war alles widerwärtig und unsinnig an ihm und der grundverkehrte Ausdruck einer unzureichenden Begabung, blos weil es anders war, als die Gewohnheit es erwartete: nun ist er auf einmal unter die unfehlbaren Litteraturpäpste erhoben, an denen alles ewige Schönheit und Harmonie sein muß und über die hinaus die Möglichkeit einer Fortbildung zu behaupten vermessene Lästerung ist. Beides erschwert die richtige Einsicht seiner literarischen Bedeutung in gleichem Maße und gerecht kann diesem modernsten aller modernen Schriftsteller nur eine moderne Ästhetik werden, die Künstler und Kunstwerk aus den Bedingungen ihrer Entstehung und im Zusammenhange mit ihrer gedanklichen Umwelt zu begreifen unternimmt.

Ich werde in den folgenden Zeilen Henrik Ibsen darstellen weder als einen gemeinschädlichen Verderber noch als den eigentlichen Messias der gegenwärtigen Litteratur. Weder zu seinen schmähenden Verkleinerern werde ich mich gesellen, noch unter seine enthusiastischen Bewunderer. Mich interessirt nur die Frage: welche Stellung nimmt er ein im Zusammenhange der Weltlitteratur, worin führt er die Vergangenheit weiter

und welche Aufgabe der Zukunft bereitet er vor; und zu dieser Frage will ich die Antwort suchen.*)

In der Entwicklung Henrik Ibsen's sind zwei Phasen zu unterscheiden: eine nationale und eine europäische. Der junge Dichter wächst auf unter den Eindrücken der ihn umgebenden Litteratur und diese bestimmen seine Anfänge. Er nimmt die Weise der heimischen Berühmtheiten auf, wie er sie vorfindet, und, ohne eine Besonderheit für sich zu suchen, eignet er sie sich an, in der Wahl seiner Stoffe wie in der Art seiner Technik durchaus von ihrem Vorbilde beherrscht. Das große Historiendrama mit der ungezähmten Leidenschaft seiner übermenschlichen Gestalten und der brutalen Nacktheit seiner bloßgelegten Konflikte, mit seinen gewaltsamen Bühnen-Effekten, mit seinen aufs Theatralische gesteigerten Wirkungen in's Kolossalische ist das erste Schlachtfeld seiner ausbrechenden dichterischen Kraft. Der geheimnisvolle Schauer längst verblichener Sagenzeiten umrauscht ihn mit bethörendem Zauber und wilden Kampfesssturm der Ahnen beschwört er herauf. In ungeheuren Phantasien schwelgt sein dichterisches Vermögen und einem unheimlichen Hange zu grandioser Tragik giebt es sich zu eigen. Edel und voll Majestät ist die Sprache, gedrungen und kernig. Was sie zu sagen hat, dafür findet sie wuchtigen Ausdruck, jedes überflüssige Wort vermeidet sie. Jedem rhetorischen Überschwang feind vermag sie dennoch überwältigende Töne und ist frei von jener späteren Spröde und Einsilbigkeit auf Kosten der Deutlichkeit und dramatischen Klarheit. Selbst in die geschmeidige Grazie der Verskomödie weiß sie sich zu fügen und die tändelnde Anmut der Form ist ihr nicht versagt.

Es ist kein Zweifel: Henrik Ibsen wäre auf diesem Wege der „Herrin von Oestroth", der „Nordischen Heerfahrt", und der „Kronprätendenten", wäre er ihn nur beharrlich weiter gewandelt, bei solcher Ergebenheit in den herrschenden Geschmack und solcher Vermeidung jeder gedanklichen Neuerung, in seinem Lande eine jener Modeberühmtheiten der „guten Gesellschaft" geworden, die die ästhetischen Bedürfnisse, die sich einzubilden der strebsame Mittelbürger seiner Klassenwürde schuldig zu sein glaubt, durch gefällige Beschäftigung der Einbildungskraft

*) Aus der Litteratur über Ibsen verdient Beachtung (wie alles, was aus dieser Feder stammt): Georg Brandes' „Henrik Ibsen" in „Nord und Süd", Novemberheft 1883, S. 247—281.

befriedigen, ohne jemals seinen ruheliebenden Geist durch die Zumuthung einer ernsthaften Anstrengung zu beleidigen. Er wäre ins heimische Theaterrepertoire, in die heimische Litteraturgeschichte und in die Köpfe der heimischen Schuljungen gekommen. Europa hätte es nicht nötig gehabt, seinen Namen zu merken.

Aber der kleine Apotheker verschmähte solche Größe. Unter dem Drucke schlimmer Armut, ein Stiefkind des Glückes, war er früh in Opposition geraten gegen das Urteil der Gesellschaft. Da seine Not so gar nicht stimmte mit dem Werte, der sein Bewußtsein erfüllte, lag ihm die Frage nahe, ob denn der Wert der Anderen immer stimmte mit dem Maße ihres Glückes. Ein tiefes Mißtrauen ergriff ihn gegen Lehre und Wandel der Gesellschaft und er begann zu forschen: „Ist es wirklich groß, das Große?“

Nun ist es ja wahr: von einem Dichter, da er doch meist aus anständiger Familie, gut gekleidet und nach der Meinung der Mehrheit nicht ernst zu nehmen ist, läßt sich die Gesellschaft allerhand gefallen und papierene Bomben fürchtet sie wenig. Vieles, das Andere ächtete, wird dem verwöhnten Liebling als augenblicklicher Übermut nach kurzer Ungnade wieder vergeben. Aber diese Nachsicht hat ihre Grenze. Den zu ihrer Existenz unentbehrlichen Hausbedarf von Grundsätzen und Dogmen läßt sie niemals antasten, jeden Angriff auf sie, den des Witzes und der Ironie, der ihre Würde zerstört, vor allem, verpönt sie mit unerbittlicher Strenge.

Die abscheuliche Behandlung, die Henrik Ibsen für den ersten solchen Angriff von der Gesellschaft erfuhr, für die „Komödie der Liebe“, ein ironisches Fragezeichen zu dem konventionellen Liebesbegriff, verleidete ihm die Heimat. Dazu kam der Krach des von ihm geleiteten norwegischen Theaters in Christiania. Das trieb ihn fort. Das trieb ihn in die Fremde, in die Fremde ferner Länder nicht nur, sondern damit auch in die Fremde einer neuen Gedankenwelt. Es vollzog sich an ihm jener merkwürdige Prozeß, dessen häufige Beobachtung an Russen und Nordländern, wenn sie ins Ausland geraten, ein unendliches Vergnügen gewährt; er wurde europäisirt und, wie er nur einmal anfing, Europäer zu sein in Denkweise und Empfindung, und seine heimischen Vorurteile abstreifte, da ward er auch gleich modernster Europäer und, da er schon einmal neuen Geist aufnahm, war es gleich der neueste der äußersten Entwicklung. Den letzten Resultaten der verwegensten For-

schung ergab er sich unbedingt und rückhaltlos, da er doch, um nur überhaupt für europäisch zu gelten, völlig und ohne Erbarmen brechen mußte mit aller Anerzogenheit und Gewohnheit, und da ihm die Revolution der eigenen Vernunft gegen das eigene Gefühl einmal unvermeidlich aufgezwungen war mit allen ihren Verwüstungen und Verheerungen der Seele, konnte die Gefahr eines lahmen Kompromisses zwischen der empfindlichen Überlieferung und der gedanklichen Neuerung keine Gewalt haben über ihn.

Diese Versuchung überwand die Wahrhaftigkeit seines Sinns, die Formen der modernen Kultur anzunehmen, ohne auch mit ihrem Inhalte zu verwachsen und in allen Lebensäußerungen sich ganz beherrschen zu lassen von seinen Forderungen, und Keinen verfolgt sein Haß mit beharrlicherem Grimme als jene Zweideutigen und Zwiespältigen, die anders in der Rede, anders im Gedanken, noch anders endlich im Gefühl, alles ein wenig sind und nie etwas ganz, vieles wollen und nichts vermögen. Die Rücksichtslosigkeit und Energie, mit der er sich selbst von allem überlieferten Trümmerrest der Vergangenheit befreit und zu ehrlicher Einheit von Überzeugung und That durchgerungen, fordert er strenge von einem Jeden, und diese Halbheit, die nicht die Kraft hat, sich der Entwicklung des Geistes zu widersetzen und doch auch nicht den Mut, ihr entschlossen zu vertrauen, die überall feige bei vermittelndem Ausgleich sich beruhigt, diese Erbsünde der europäischen Menschheit ist ihm Greuel und Abscheu. Gegen sie, gegen den „Geist des Akkordes“, kehrt sich seine gewendete Dichtung zuerst.

Kaum die geringste Gemeinsamkeit mehr hat dieses dramatische Gedicht „Brand“ mit jenen Erstlingen. Nicht um den aufregenden Reiz erschütternder Geschehnisse handelt es sich ihm, und kein bunter Wechsel seltsamer Schicksale ist seine Absicht. Einen stillen Gedanken spürt es auf und verfolgt ihn unaufhaltsam in jede Äußerung: es ist eine Problemdichtung.

Die Problemdichtung ist die köstlichste unter den vielen Errungenschaften, welche die Litteratur dem ikarischen Fluge der individualistischen Denkweise verdankt. Da sich der Geist, durch die ökonomische Revolution mit neuem Inhalte erfüllt und gegen alle Überlieferung gewendet, in hochfahrender Empörung losriß von aller gegebenen Welt und, in den einsamen Stolz unzugänglicher Selbstherrlichkeit versunken, in sich selbst und seinem Gedankenbesitz die Keime einer glücklicheren Zukunft suchte,

konnte daneben die alte Naivetät der kuriosen Freude an der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit des in Vergangenheit und Gegenwart ausgebreiteten Lebens nicht länger bestehen und es nicht länger der Ehrgeiz der Litteratur bleiben, ein Spiegelbild der Wirklichkeit zu sein: aus dieser verachteten und geschmähten Wirklichkeit, die so gar nicht im mindesten den vermessenen Forderungen der idealistischen Überhebung zu genügen vermochte, im Gegenteil zu entrinnen in eine schönere, reinere Schöpfung aus eigener Kraft und diese zusammenhanglose Unvernunft zufälliger Dinge zu überwinden durch die geschlossene Harmonie gedanklicher Notwendigkeit, ward jetzt vielmehr ihre Losung. Darin wurde alle Thätigkeit des Geistes überhaupt jetzt Poesie, daß die Verwandlung der Wirklichkeit nach den Weisungen des Gedankens die gemeinsame Absicht seiner sämtlichen Bemühungen ward und von der Künstlerschaft nun gar, wie sie ein Freibrief war zu jeder übermütigen Vergewaltigung aller Realität, verlangte man als ihren eigentlichen Beruf, daß sie sich durchaus in jedem von der äußeren Welt entferne und ganz nur immer in ihrer selbsterschaffenen verweile. Seine erste stürmische Offenbarung schuf sich dieser litterarische Individualismus in der beredten Sehnsucht der Rousseauisten nach der erträumten Seligkeit einer eingebildeten barbarischen Unschuldsidylle. Noch herrschte da die Tradition über ihn und wenn auch nur als ein Hassenswertes und zu Bekämpfendes wirkte auf ihn die Wirklichkeit; aber zu völliger Erfüllung und ungetrübter Weihe rang er sich empor in jenen erhabenen Idealwelten, welche der Klassizismus aus untadeliger Schönheit und fleckenloser Würde erbaute. Von der Romantik, indem diese das dichtende Individuum auch noch von dem letzten Gesetze entband, der Gesetzgebung des eigenen Ideals, und die fessellose Willkür der augenblicklichen Laune zur Alleinherrschaft emancipierte, zur Karrikatur entstellt, rettete er sich zuletzt in den gesicherten Bezirk der Problemdichtung, die Adel und Gemeinheit, Glanz und Schmutz, Scherz und Entsetzen, idealistischen Traum und realistische Beobachtung, Vergangenheit und Gegenwart, alle Organe der litterarischen Überlieferung dem Dienste eines einzigen Gedankens unterstellt und um diesen jeweiligen Gedanken herum und aus ihm heraus eine Welt gestaltet, die in allem nur sein Geschöpf und seine lebendige Entfaltung ist.

Hier, in der Problemdichtung, fand Henrik Ibsen, wonach viele leidenschaftliche Sehnsucht ein ganzes Leben vergeblich ringt, die eigentliche

Heimstätte seiner Begabung. Hier fühlte er sich auf eigenem Grunde. Hier brauchte er nicht Meister und Vorbild, kaum die Zucht der Übung. Er brauchte nur er selbst zu sein, und keine Hilfe that ihm not, als daß er sich befreite von jeder Hilfe angelernter Absicht. Die Problemdichtung entdeckte ihm erst den ursprünglichen Trieb seiner Persönlichkeit und an ihrer Weise offenbarte sich ihm die eingeborene Tendenz seines Talents. Ganz nur er selbst zu sein, allen fremden Einfluß völlig zu vernichten, seiner Eigenart rückhaltlos zu folgen, ward seine dichterische Begierde, eben da es seine menschliche Begierde geworden war, alle fremde Autorität zu verachten, nur der erkannten Wahrheit zu leben und sich der anerkannten Lüge zu verschließen, ganz nur er selbst zu sein. Und so sang er das schaurigschöne Evangelium der Selbstheit: „Brand".

„Brand" ist die Lossage seiner Dichtung von aller Unselbständigkeit und Nachahmung: das angeflickte Kostüm der Historientheatralik fällt und die blanke Erzrüstung der Gedankendramatik wappnet ihn. Es ist eine Rauchsäule der brennenden Leidenschaft, mit der er sich, von den ererbten Vorurtheilen los, zur Freiheit durchgekämpft. Es ist ein Fehdebrief gegen die europäische Halbheit, die wie eine verlaufene Hündin an jedem Tische bettelt. In diesem stolzen Hochgesang der freien Persönlichkeit, die sich nimmermehr dazu entwürdigt,

„glatt zu werden wie die andern
Und nicht besondern Weg zu wandern,"

und kein Opfer scheut und jeden andern Preis ihrer Leiden verschmäht, wenn sie nur die Einheit von Leben und Willen erringt, ist Henrik Ibsen das erste Mal moderner Mensch. Und er ist einer der Wenigen, die es ganz sind.

Das vor allem charakterisirt diese Dichtung als eine moderne, daß sie die Einheit von Leben und Willen begehrt, und dadurch, daß er vom wirkenden thätigen Individuum ausgeht, nicht vom beschaulichen und erkennenden, ist ihr Persönlichkeitsdrang so völlig ein anderer als der des Individualismus. Der Individualismus flieht die Wirklichkeit und von den Wirkungen ihrer Macht den Willen zu befreien, ist seine Sehnsucht. Der moderne Geist sucht die Wirklichkeit auf und mit ihrer Macht die Wirkungen seines Willens zu rüsten, ist sein Verlangen. Der individualistische Wille bleibt todter Wunsch: er entwickelt niemals das Erstrebte aus dem Gegebenen, er negirt nur immer das Gegebene durch das Erstrebte, und jede Erfüllung ist ihm versagt, weil er mit der

Verschmähung des Stoffes beginnt, in dem allein eine Erfüllung möglich wäre; der moderne Wille, indem er, statt aus der Wirklichkeit herauszugehen, in sie hineinzubringen sucht, wird lebendige Kraft. Der moderne Wille ist „Brand", dem der finsterste Winkel genügt, wenn er nur eine ganze That erlaubt; der individualistische Wille ist „Peer Gynt", der Weltenkaiser werden möchte und Narrenkaiser wird.

Wie „Brand" ist auch „Peer Gynt" gegen die Halbheit gerichtet, aber gegen eine besondere Form der Zwietracht von Glauben und Leben. Er ist ein Protest gegen jenen romantischen Geist, der, indem er das thätige Leben verschmäht und sich an erträumtem Wahne berauscht, die Praxis der bürgerlichen Feigheit zur Theorie alles menschheitlichen Daseins macht. Die Bourgeoisie, durch eine siegreiche Empörung aus dumpfer Knechtung plötzlich zu heller Herrschaftsfreude erhoben, den heißen Gefühlssturm ihrer revolutionären Freiheitsbegeisterung nachrauschend noch im Herzen und die kalte Berechnung ihrer wirthschaftlichen Interessen mit grausamer Deutlichkeit bereits im Kopfe, gerieth in schlimmen Konflikt. Sie konnte das ideale Programm, dessen weltgeschichtlicher Repräsentant sie in der fortreißenden Leidenschaft des Aufstandes geworden, nicht erfüllen, ohne ihre realen Herrschaftsbedürfnisse preiszugeben. Sie konnte den Forderungen der Gegenwart nicht genügen, ohne ihre ganze Vergangenheit zu prostituieren. Ohne die Hochherzigkeit zum Verzicht und ohne die Entschlossenheit zum Verrat, mit der leidenschaftlichen Gier des Emporkömmlings lechzend nach dem Genusse der Herrschaft und doch durch jenen Zweifel immer wieder verscheucht von diesem Genuß, qualvoll eingeklemmt zwischen einmal übernommenem Beruf und erst zum Bewußtsein erwachsendem Bedürfnis war sie übel daran, wenn sie sich nicht glücklich auf das divide et impera besann. Sie lernten sich's einzuteilen. Nicht umsonst hatte das Christentum mit jener unbarmherzigen Strenge Seele und Leib geschieden: in der Geisterwelt immerhin mochte die Freiheit herrschen, ja die Willkür, und jedes Gesetzes entbunden, mochte der stolze Gedanke seine ewigen Reiche aufrichten von Glück und Glanz — in der Körperwelt herrschte dafür das kapitalistische Interesse, und wie es selbst jenen Bezirk der Vernunft jemals zu streifen ängstlich vermied, verbat es sich auch eifersüchtig jede Einmischung in seinen Bezirk des Verstandes. So versöhnte die Bourgeoisie Ideal und Wirklichkeit, indem sie sie in getrennte Herrschaften verwies und, indem sie jede Wechselwirkung aufhob zwischen den

beiden, fühlte sie sich als vorsorglicher Schutzherr eines jeden. Jedes kam nun zu seiner Geltung, Keines hinderte das Andere. Es stand nichts mehr im Wege, daß der preußische Bourgeois, so recht in schwärmender Begeisterung für die ritterliche Treue des romantischen Mittelalters entzückt, hinging, seinem eidbrüchigen Könige zu dienen; noch berauscht von der glühenden Farbenpracht der Hugo'schen Orientalen konnte der französische Bourgeois dennoch dem grauen Regenschirm jenes schmierigen Kleinbürgers die Reverenz bezeigen; und es war ein schönes Bild, wenn oben auf der Tribüne ein schlanker Ideologe die bürgerlichen Ideale aufrollte, und unten vergnügte sich behäbig am Büffet die bürgerliche Wirklichkeit der Profitschlucker und Börsengauner. Alles war in Ordnung.

Eben gegen diese Ordnung empören sich „Brand" und „Peer Gynt", jener gegen die geistlose Wirklichkeit, die sich in ihrer erbärmlichen Niedertracht wohl fühlt und den Geist nur als ein Sonntagsvergnügen behandelt, dieser gegen den wirklichkeitlosen Geist, der zu absurdem Wahne entartet und die Wirklichkeit immer nur als Reiz zu neuer Phantastik benützt. Beide sind sie Protest gegen die Romantik. Aber sie sind beide noch selber Romantik.

Dadurch geriet Henrik Ibsen in einen tiefen Konflikt, daß sein Denken die Verneinung desjenigen verlangte, in dessen Bejahung sein Dichten eben erst seine Erfüllung gefunden zu haben schien, und es war ein seltsamer Widerspruch, daß seine Überwindung des Inhaltes des romantischen Individualismus, indem sie in Problemdichtungen ihren Ausdruck fand, in einer Form des romantischen Individualismus geschah. Aber dieser Zwiespalt — „Kaiser und Galiläer" bezeugt, wie mächtig er dem Dichter an's Herz griff — statt ihn zu verwirren, gründete gerade seine Bedeutung, und was ihn zurückzuwerfen drohte hinter alle Entwicklung, riß ihn vielmehr an ihre äußerste Spitze.

Europa hatte die Romantik satt. Das Bürgertum hatte ausgetobt, es verstand die Überspannung der Leidenschaft nicht mehr und war es müde, die Welt nur immer durch farbige Gläser zu schauen. Die Herrlichkeit des romantischen Landes verblaßte neben den Herrlichkeiten der bürgerlichen Ausbeutung, und Eugenie war keine Titania. Man wollte nichts mehr wissen von dem ewigen Scharlachrot einer immer übersteigerten Empfindung und fand keine Freude mehr an den schelmischen Traumgeburten mutwilliger Champagnerlaune. Man hatte

sich die Wirklichkeit so behaglich eingerichtet, daß man nichts anderes begehrte als eben diese Wirklichkeit, immer und überall.

Auch in der Litteratur geschah zuletzt, was überall sonst bereits geschehen war: die Entwicklung schlug kopfüber in das andere Extrem um. Die so lange vernachlässigte Wirklichkeit siegte auf der ganzen Linie: die Statistik wurde mit einem Schlage die Königin aller Wissenschaft, und ihrer Methode zu gehorchen wetteiferte eine Disziplin mit der anderen; die nur auf das augenblickliche Bedürfnis der unmittelbaren Umgebung gerichtete Realpolitik verdrängte die alle Welt umspannende und in die fernste Zukunft ausschweifende Ideologie; nicht länger nach der idealen Sehnsucht des Einzelnen, man fragte nur mehr nach allgemeinen Notwendigkeiten. Diese Wendung vom Denken zum Sein, vom Individuum zur Umwelt vollzog sich endlich auch in der Litteratur; Beyle, Merimée und Balzac beginnen, Zola vollendet sie und stürmt über sie hinaus.

Diese neue Litteratur ist in allem die schroffste Negation jener alten, von ihr bekämpften, und durchaus in jedem einzelnen Punkte ihren Gegensatz darzustellen, ist die Absicht, die sie konstituiert. Sie ist Wirklichkeitsdichtung und Stoffdichtung wie jene Traumdichtung und Geistdichtung. Sie beobachtet, wo jene erfand, und holt von außen, was jene nach innen gekehrt erforschte. Sie liebt das Nahe und Gewöhnliche, jene das Seltsame und Exotische. Sie sucht die Durchschnittsmenschen auf, jene die Sonderlinge. Auf die Thatsache, die jene verachtete, kommt es ihr vor allem an. Das dichtende Individuum, das jene immer in den Vordergrund drängte, verbirgt sie scheu. Überall die Aufhebung desjenigen, was jener Gesetz war, gilt ihr als Gesetz, und die Laster, die jene floh, sucht sie als Tugenden auf.

Nicht jede Schöpfung der Romantik ist durchaus in allem Ausdruck des romantischen Geistes, und nur wenige Schöpfungen des Naturalismus sind völlig frei von jeder Nachwirkung der Vergangenheit, von jeder Vorbereitung der Zukunft. Aber diejenigen gerade, die in einer dieser beiden Weisen nicht voller Naturalismus, sonderm dem Romantischen verwandt sind, offenbaren seinen Unterschied von der Romantik am besten. Der Romantiker, wenn er einen Gedanken durch die Dichtung ausdrücken will, formuliert ihn und legt ihn seinem Helden in den Mund; seine ganze Kunst geht nur darauf hinaus, eine Gelegenheit zu seinem Ausspruch zu schaffen. Der Naturalist, wenn er einmal

zu einem ähnlichen Unternehmen sich vergißt, sucht nicht Worte für das Resultat seines Denkens, er sucht diejenigen Erlebnisse nachzubilden und diejenigen Situationen durch seine Kunst zu wiederholen, aus denen sich für ihn dies Resultat ergab.

Diese Abkehr von der Romantik, in der Litteratur wie überall, war nur Negation. Diese ganze neue Litteratur war eigentlich nur umgedrehte und auf den Kopf gestellte Romantik. Sie rollte nur die andere Seite desselben Problems auf. Zur Lösung des Problems gehörte mehr. Dazu mußte man die beiden Stücke, die man so getrennt besaß, zur Bildung einer neuen Ganzheit vereinigen und die Zwietracht ihrer Widersprüche in einer höheren Einheit versöhnen. Und diese Tendenz beherrscht alle Gegenwart.

Diese Tendenz charakterisiert alle moderne Geistesarbeit. Nicht um die Aufhebung des Individualismus durch den Sozialismus mehr, sondern nur noch um die Vereinigung ihrer in das allgemeine Bewußtsein aufgenommenen Elemente in der Sozialdemokratie handelt es sich für die Politik. Nicht um die Überwindung des unempirischen Geistes durch eine geistlose Empirie, sondern um die Verbindung von Erfahrung und Denken zu gemeinsamer Arbeit handelt es sich für die Wissenschaft. So handelt es sich auch für die Kunst um die Synthese von Naturalismus und Romantik.

Die Synthese von Naturalismus und Romantik ist die gegenwärtige Aufgabe der Litteratur. Sie wird erfüllt durch die naturalistische Problemdichtung. Das hat die naturalistische Problemdichtung mit der Romantik gemein, daß nicht die Welt abzuschreiben, sondern ihre Erscheinungen der Ausführung eines Gedankens dienstbar zu machen, ihre Absicht ist. Das hinwieder ist das Naturalistische an ihr, daß sie keine willkürliche Abweichung von den Gesetzen der Wirklichkeit, keine Vergewaltigung derselben durch die Absichten des Dichters duldet. Sie verwirklicht dadurch erst die Tendenz der Romantik: denn indem sie das wirkliche Leben selbst in den Dienst des Gedankens zwingt, führt sie diesen erst zu vollem Triumph. Und sie verwirklicht dadurch erst die Tendenz des Naturalismus: denn im unerbittlichen Zusammenhang der gedanklichen Entwicklung erst erhält die nachgebildete Wirklichkeit die grausame Notwendigkeit ihres Vorbildes.

Aber nicht blos durch die naturalistische Form unterscheidet sich diese naturalistische Problemdichtung von jener romantischen; auch ihren

Inhalt beherrscht der Wirklichkeitssinn des Naturalismus. Nicht blos von dem Material, in dem sie ihre Gedanken ausdrückt, auch von den Gedanken selbst, die sie ausdrückt, verlangt sie Wirklichkeit. Es ist ihr nicht gleichgiltig, welchen Gedanken der Dichter gestaltet; der einzelne Einfall des Einzelnen gilt ihr nichts. Sie vertieft die Gedankendichtung, indem sie ihren Gedankenkreis verengert und sie auf diejenigen Gedanken beschränkt, welche wirklich sind, weil sie nur der geistige Widerschein der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit sind. In naturalistischer Form den allgemeinen Gedankenbesitz einer Zeit künstlerisch zu gestalten, das ist das charakteristische Unternehmen dieser neuen Litteratur.

Auf die Problemdichtung, die letzte Äußerung des romantischen Geistes, wies Henrik Ibsen sein Talent. Auf die Abkehr von dem romantischen Geiste und seine Überwindung als die Pflicht der modernen Menschheit wies ihn seine Erkenntnis. Er verriet sein Dichten, wenn er die Romantik verließ, und er verriet sein Denken, wenn er sie nicht verließ. Der Ausgleich dieses Konfliktes war für ihn eine Lebensfrage, und für ihn wurde so ein persönliches Bedürfnis, was gleichzeitig das allgemeine Bedürfnis der Litteratur wurde. Das stellt ihn an die Spitze der litterarischen Entwicklung; dadurch wurde er ein Vorkämpfer der Synthese von Romantik und Naturalismus, und darin liegt seine Bedeutung.

II.

Die Begabung eines Dichters kann sich auf doppelte Weise äußern. Entweder geht sie darauf vornehmlich aus, von der litterarischen Tradition abzuweichen und, indem sie sich ihren besonderen Ausdruck schafft, neue Richtungen der Litteratur zu erschließen; oder ihr Vorzug ist die Sicherheit und der Reichtum ihrer Wirkung in einer bestimmten Richeung, gleichgiltig welcher. So durchaus in ihrem Wesen verschieden sind diese beiden Talente, daß es unmöglich ist, sie miteinander zu vergleichen oder gegen einander abzuwägen. Das erste gewinnt leicht Unsterblichkeit; das zweite lohnt die Mitwelt mit größerem Ruhme. Wer die Entwicklung der geistigen Kultur mit seiner Forschung verfolgt, wird das erste, wer von der Kunst vor allem Genuß begehrt, das zweite vorziehen. Jene Goethe'sche Vereinigung beider freilich wird immer das Höchste bleiben, sie wird die Bewunderung Aller erzwingen.

Welcher neuen Richtung Henrik Ibsen vorkämpft, und welche Bedeutung in der Entwicklung der Litteratur er dadurch einnnimmt, ist im Vorigen ausgeführt worden. Nun gilt es noch zu untersuchen, wie viel er von dem anderen Talent hat, in welcher Weise er seiner Richtung gerecht wird, ob sein Können seinem Wollen entspricht.

Jede Schöpfung der naturalistischen Problemdichtung wird auf Dreierlei hin zu prüfen sein: auf ihre naturalistische Technik, auf die geschlossene Durchführung ihres leitenden Gedankens und auf die Harmonie ihres geistigen Inhaltes mit dem geistigen Inhalte des allgemeinen Bewußtseins.

Man rühmt Henrik Ibsen als einen Meister der naturalistischen Technik. Keiner soll noch in diesem Grade die natürliche Sprache des gewöhnlichen Lebens erreicht haben. Keiner führt den Dialog so musterhaft. Keiner, sagt man, weiß mit dieser überzeugenden Wahrheit zu charakterisieren. Ich kann diese Ansicht nicht teilen.

Alle Technik ist immer die Kunst einer Verbindung, und ein Kompromiß zwischen Gegensätzen ist ihre Aufgabe. Wer, der Durchführung einer Form ergeben, darüber den Inhalt; wer, immer nur die Gebote seines Vorwurfes im Auge, die Forderungen seiner Form vernachlässigt: jeder vergeht sich gegen die Technik in gleichem Maße. Henrik Ibsen thut beides.

Er opfert die Raschheit und Klarheit der Exposition, die erste Bedingung jeder Theaterwirkung, dem naturalistischen Behagen an breiter Umständlichkeit, versteckten Andeutungen und immer aufs neue aufgenommenen und aufs neue unbenützt fallen gelassenen Wiederholungen — man denke nur an die unmäßige Langsamkeit der beiden ersten Akte des „Volksfeinds“, an die schleppende Wiederholung derselben Szene (zwischen Rosmer und Kroll, im ersten und zweiten Akt) in „Rosmersholm“, an den leicht entbehrlichen ersten Akt der „Wildente“. Um nur ja alles Theaterhafte zu vermeiden, zerreißt er das Zusammengehörige, das nur in dieser Zusammengehörigkeit wirken kann, und indem er den Hörer zwingt, es sich aus zerstreuten Einzelheiten mühsam zusammenzusuchen, zerreibt er seine Geduld — man erinnere sich, daß man in „Rosmersholm“ wie in der „Wildente“ erst in der Mitte des dritten Aktes zu erkennen beginnt, worum es sich eigentlich handelt. Indem er die realistische Treue des Dialogs bis zur Plattheit und Langweile über-

treibt, verscheucht er alle teilnehmende Aufmerksamkeit des Hörers und muß, um sie zurückzugewinnen, seine Zuflucht zu allerhand abgeschmackten Sonderbarkeiten nehmen — man denke an die weißen Pferde in Rosmersholm und die kleinen Kinder, die niemals schreien und, wenn sie größer werden, niemals lachen; man denke an die wunderliche Jagd auf dem Boden in der „Wildente". Da es seinem Naturalismus widerstrebt, jemals eine Person zum Publikum sprechen und sich selbst charakterisieren zu lassen, bleibt mancher Charakter ein durchaus unverständliches Geheimnis; mit dem Hilfsprediger Rohrland in den „Stützen der Gesellschaft", mit Regine Engstrand in den „Gespenstern", mit dem Großhändler Wehrle in der „Wildente" wissen die Schauspieler ebensowenig anzufangen als die Hörer.

Es ist überhaupt ein Merkwürdiges um Ibsen's Kunst der Charakteristik. Er hat Gestalten geschaffen, so durchsichtig und greifbar, von solcher Lebenskraft, von so zwingender Naturwahrheit, wie kein Anderer seit Shakespeare. Als wären wir ihnen in der Wirklichkeit begegnet, so unvergeßlich haftet ihre Eigenart in unserem Gedächtnis: Daniel Heire im „Bund der Jugend", Hilmar Tönnesen in den „Stützen der Gesellschaft", Doktor Rank in „Nora", Pastor Manders in den „Gespenstern", Buchdruckereibesitzer Thomsen im „Volksfeind", Peter Mortensgard in „Rosmersholm", Hjalmar Ekdal in der „Wildente" sind solche Meisterstücke.

Aber daneben stehen Gestalten wie der Konsul Bernick, Nora, der Badearzt Stockmann, Rebekka West: schwank und verschwommen, in flüchtigen Nebel zerfließend, wenn man sie schon zu fassen denkt, brüchig durch heillose Widersprüche. Der Konsul Bernick der ersten drei Akte ist verständlich und der Konsul Bernick des vierten Aktes, für sich allein, ist gleichfalls verständlich: aber wie aus dem Bernick der ersten Akte plötzlich jener ganz andere des vierten Aktes werden soll, an dieser unverständlichen Zumuthung scheitert jedesmal unser Vertrauen. Wir begreifen die kleine Nora, die lustige Lerche, und haben das muntere Eichkätzchen recht lieb; ganz nur Laune und Leichtsinn, ohne jede Bildung des Geistes und des Willens und keines ernsthaften Gedankens jemals fähig, durchaus unerfahren in allen Dingen der Welt und nur immer in ihren Einbildungen lebend, mit keiner anderen Waffe zum Lebenskampf als ihrer rührenden Herzensgüte begabt, ebenso dumm als brav — ein prächtiger Ausschnitt aus der mittelbürgerlichen Wirklichkeit; aber

wenn diese richtige Dutzendfrau der anständigen Bourgeoisie sich in der letzten Szene des letzten Aktes mit einem Schlage in die kritische Moralphilosophin verwandelt und der lockere Zeisig statt seiner geliebten Makronen auf einmal tiefsinnige Distinktionen in den Mund nimmt, macht uns Ratlosigkeit verdrießlich. Dieser plötzliche Wandel will uns so wenig in den Sinn wie der jenes Enthusiasten der Wahrheit, den jahrelang die Umgebung der Lüge nicht genirt, jenes konfusen Volksfreundes, der jahrelang im Schmutze des Kleinbürgertums lebt, ohne auch nur einen Augenblick durch eine unangenehme Empfindung in seiner Behaglichkeit gestört zu werden, und erst da der Schmutz einmal seine eigenen Interessen zu verdecken droht, ein Fanatiker der Reinlichkeit wird. Glühende Sinnlichkeit, die keine Rücksicht kennt und alle Schranken zerbricht, verstehen wir; aber jene verwegene Begierde der Rebekka, die nach so viel grausamer Unerschrockenheit doch im entscheidenden Moment versagt, verlangen wir motiviert, nicht blos behauptet.

In allen diesen Fällen ist es immer derselbe Grund, aus welchem die Charakteristik mißlingt. Es ist der gedankliche Inhalt, der Rache nimmt für seine Bedrückung durch die naturalistische Form, indem er diese gewaltsam zersprengt. Außerstande, seine Absichten an seinen Gestalten zu verwirklichen, schiebt diese der Dichter zuletzt ungeduldig beiseite, und indem er jetzt selbst das Wort ergreift, um seine Ideen zu entfalten, läuft die naturalistische Herrlichkeit, die so stolz begann, am Ende in die alte Schablone der romantischen Problemdichtung aus.

Die naturalistische Form bewährt sich bei Ibsen blos zur Verkleidung des gedanklichen Problems. Sie hemmt schon seine Entwicklung. Sie versagt völlig bei seiner Lösung. Vor dieser empfindet er sie jedesmal als ein widriges Hemmnis und nicht anders, als indem er sie entschlossen von sich wirft, weiß er sein Ziel zu erreichen. So stellt er wohl die Aufgabe der gegenwärtigen Litteratur, die naturalistische Problemdichtung, aber, indem er nur bald den Inhalt durch die Form, bald die Form durch den Inhalt vergewaltigt, mißlingt ihm ihre Erfüllung.

Es drängt sich die Frage auf: Ist diese Aufgabe deshalb überhaupt unerfüllbar? Ist das Problem der naturalistischen Gedankendichtung deshalb überhaupt nicht zu lösen? Oder an welchem Mangel zerstäubt bei Ibsen diese Möglichkeit?

Die Anlage der Gestalten, an welchen Henrik Ibsen seine Gedanken entwickelt, ist immer naturalistisch und die Gedanken, welche er an ihnen

entwickelt, da sie dem allgemeinen Bewußtsein angehören, sind gleichfalls immer naturalistisch; aber die Verbindung dieser Gedanken mit diesen Gestalten ist nicht naturalistisch. Diese Inkongruenz des Geistes und seiner Träger, an welcher die Tendenz seiner Kunst jedesmal zerschellt, hat ihren Grund in eben demjenigen, das diese Tendenz überhaupt erst bestimmte: dadurch allein wurde er ein Herold der modernen Entwicklung und jener synthetischen Litteratur, daß er dem thätigen Leben seiner Heimat entrückt in beschauliche Forschung versank; aber eben dadurch, daß er sich in grübelnder Vereinsamung vor aller lebendigen Fülle der Wirklichkeit verschloß, versperrte er sich das Material jener Synthese und auf nachhallende Jugenderinnerungen beschränkte er dadurch alle Wirksamkeit seines Naturalismus. Er erfaßte vortrefflich die Versöhnung von Anschauung und Erkenntnis als die gegenwärtige Aufgabe der Litteratur, aber da seine Erkenntnis durch den rücksichtslosen Fortschritt seiner Denkarbeit europäisch wurde, während in seiner unzugänglichen Zurückgezogenheit seine Anschauung norwegisch blieb, führte ihn das nur in die ungeheuerliche Versuchung, den gigantischen Ideengehalt der Zeit zu entwickeln an den pygmäischen Kleinbürgern seiner Heimat. Die Gedanken, die er darstellt, sind wahr — Tausende werden von ihnen bewegt; die Gestalten, die er darstellt, sind wahr — ihre Originale laufen zu Dutzenden auf der Straße herum; aber diese Gedanken sind unwahr an diesen Gestalten und diese Gestalten sind unverträglich mit diesen Gedanken. Henrik Ibsen kennt nur den norwegischen Kleinbürger und die norwegische Kleinstadt und nur diese zu schildern kann darum sein Naturalismus unternehmen: aber der durch die enge Niedrigkeit seiner Lebenshaltung verschrobene und verkümmerte Kleinbürger, ganz nur von seinen kleinlichen Tagessorgen verzehrt, weiß nichts von der Idee der unabhängigen Forschung, von der Sehnsucht der großen Not, und wer moderne Gedanken von ihm hört, argwöhnt gleich den verborgenen Einbläser am willigen Sprachrohr; der stürmische Geist der Gegenwart fügt sich nicht in die verschlafene Gelassenheit der Kleinstadt und diejenige, in der man ihm begegnet, verrät seine Erscheinung schon als bloße Theaterdekoration. Daran verdirbt alle Kunst Henrik Ibsens und daran erlahmt trotz aller raffinierten List jedesmal seine Technik, daß er die großen Fragen der modernen Kultur niemals in ihrer natürlichen Umgebung, die er nicht kennt, sondern an Verhältnissen erörtert, denen sie und die ihnen fremd, aber seinem Gedächtnisse vertraut sind.

Diese Gestalten sind regelmäßig unzureichend für diese Gedanken: sie wissen nichts anzufangen mit den Kukukseiern, die der Dichter in ihr Gehirn legt, und diese verkümmern in diesen engen Gehirnen. Der Naturalismus seiner Gestalten hemmt die Entfaltung seiner Gedanken und seine Gedanken, wie sie einmal zu freier Entfaltung durchbrechen, zerstören seinen Naturalismus. So, statt durch die Vereinigung von Romantik und Naturalismus Romantik und Naturalismus zu bewähren, vernichtet diese Synthese durch die Weise, in der Henrik Ibsen sie versucht, nur alle beide.

Sie ist dann ferner auf die geschlossene Durchführung ihrer Leitgedanken hin zu untersuchen. Darin ist ja jede Dichtung Gedankendichtung, daß ihre Vorgänge Gedanken erregen und sich zu Gedankensätzen formulieren lassen. Aber nicht dieses, sondern erst ihre völlige Beherrschung durch einen Gedanken, so daß sie in allem nur durchaus Geschöpf und Entfaltung einer Idee ist, macht sie zur eigentlichen Gedankendichtung.

Die geschlossene Durchführung leidet bei Henrik Ibsen unter dem erdrückenden Reichtum seiner Ideen. So mächtig strömt die Fülle der Probleme unablässig auf ihn ein, daß sie ihn überwältigt. Eines kreuzt, verdrängt, verwirrt das andere und jedes, kaum begonnen, muß schon wieder einem neuen weichen. Aber kaum entschlüpft, wird es gleich nochmals hervorgezogen und anders gewendet. Denn niemals bei leichtfertiger Lösung beruhigt und immer das einmal Erfaßte rastlos im Sinne wälzend, wiederholt Henrik Ibsen seine Probleme mit hartnäckiger Beharrlichkeit, und wie er nicht müde wird, eine einmal aufgenommene Menschengattung in immer neuen Arten, so hört er nicht auf, einen einmal vorgebrachten Gedanken in immer neuen Erscheinungsformen zu variiren: wie sein Steinhoff, Hilmar Tönnesen, Ulrik Brendel und Hjalmar Ekdal alle aus dem nämlichen Geschlechte Peer Gynts, Lona Hessel, Otto Stockmann, Johannes Rosmer und Gregers Werle alle vom nämlichen Stamme Brands, wie Bahlmann, Günther und Mortensgard, wie Selma, Nora, Dina Dorff, Helene Alving und Petra Stockmann die nächsten Seelenverwandten sind, so geht auch das nämliche Problem der Ehe durch den „Bund der Jugend", „die Stützen der Gesellschaft" und „Nora"; das der Vererbung durch „Brand", „Nora" und die „Gespenster"; das der ausschweifenden Phantastik durch „Peer Gynt", den „Bund der Jugend" und die „Wildente"; das nämliche

Problem der erlahmenden Verbrecherkraft durch die „Stützen der Gesellschaft" und „Rosmersholm", das nämliche Problem des gegen die Gemeinheit der Menge auf seine Unabhängigkeit gerichteten Einzelwillens durch „Rosmersholm" und den „Volksfeind".

Zweimal ist es Henrik Ibsen gelungen, solche verwirrende Häufung der Probleme, in der keines Geltung erlangt und nur eines das andere verbirgt, zu vermeiden und seine unzersplitterte Kraft, siegreich über jede ablenkende Verführung, auf einen einzigen Gedanken zu werfen: in jener erschütternden Familientragödie der „Gespenster" und in der tiefsinnigen „Wildente", bei allen ihren technischen Fehlern einer der besten Komödien der Gegenwart.

Endlich ist an diesen Dramen noch der Naturalismus ihrer Gedanken zu prüfen: ob jeder von ihnen Bestandteil des modernen Bewußtseins und ob ihre Gesamtheit ein treues Abbild des modernen Geistes ist.

Das moderne Bewußtsein setzt sich zusammen aus drei Elementen. Unmittelbar vor einer Wende der Geschichte, an der es gilt, durch die Vereinigung zweier zum äußersten entwickelten Extreme eine neue Kultur zu begründen, umfaßt es zu dem an diesen beiden Extremen Umfangenen noch überdies die Tendenz ihrer Verknüpfung. Es enthält alle vom Individualismus, alle vom Sozialismus entfalteten und alle auf ihre Synthese gerichteten Gedankenreihen. Als Individualismus und Sozialismus ist es negativ, als Individualismus negativ gegen alle Gesellschaft überhaupt als ein Antiindividuelles, als Sozialismus negativ gegen alle bestehende Gesellschaft als eine antisozial organisirte. Aber in jener geforderten Synthese hinwieder ist es positiv, weil es ihre Möglichkeit nur in der Entwicklung der Wirklichkeit findet.

Dieses positive Moment, daß der moderne Geist sein Ideal aus der Wirklichkeit herausholt und mit ihm in die Wirklichkeit hineinstrebt, ist es, das seine charakteristische Besonderheit ausmacht. Gedanklich das letzte Resultat jener gewaltigen Geistesarbeit von vier Jahrhunderten, ihre Zusammenfassung und Bewährung, drückt es sich in der Empfindung als jene stürmische Sehnsucht aus, die wie der brünstige Gluthauch eines kommenden Glückes durch unsere Zeit geht, jene ungestüme Sehnsucht nach einer neuen Welt der Liebe, Freude und Schönheit, nach Befreiung dieser alten von aller Lüge und Heuchelei, die sie entstellt und ihre ver-

borgene Würde in Häßlichkeit verkehrt. Dadurch, daß es nur erst Forderung ist, wird es zum großen Schmerze der Zeit; aber kein unfruchtbarer ist dieser Schmerz und da er die Kraft nicht verzehrt und die That gebären wird, ist er der eigentliche Adel der Zeit.

Dadurch vor allem, daß er den ganzen Reichtum aller dieser Elemente zu künstlerischer Geltung ausbreitete, hat Henrik Ibsen jene geheimnisvolle Zaubermacht gewonnen, die er heute über alle Gemüter übt. Es ist sehr thöricht, ihn, wie man es liebt, kurzweg unter die Individualisten zu reihen. Es ist wahr: verwegeneren Trotz hat individualistische Empörung selten gewagt, als auf Helmers Vorstellung, daß sie doch „vor allem Gattin und Mutter“, jenen wilden Herzensaufschrei Noras: „Ich glaube, vor allem bin ich ein menschlich Wesen“ und „ich muß mich überzeugen, wer Recht hat, die Gesellschaft oder ich.“ Es ist wahr: höhnischere Verachtung hat kraftbewußte Selbstsicherheit selten auf die Pöbelherrschaft gehäuft, als jener ungezügelte Zornessturm Stockmanns gegen die „verfluchte kompakte liberale Majorität“: „Die Majorität hat niemals das Recht auf ihrer Seite.“ Es ist wahr: wuchtigeren Eindruck hat kein dröhnendes Pathos individualistischen Stolzes jemals vermocht, als jene leise lächelnde Lossage von allem „Solidarischen“ der Gegenwart: „Ich habe kein Talent zum Staatsbürger!“ Aber man vergleiche nur einmal diesen modernen Individualismus mit irgend einem vergangenen, um sofort den wesentlichen Unterschied einzusehen und zu gewahren, wie er im Grunde eigentlich nichts anderes als nur die Hülle eines versteckten Sozialismus ist. Nicht daß die Persönlichkeit keine Nachbarschaft ertrage und die Erfüllung ihres Strebens das Grenzenlose, Unbenachbarte erheische, ist sein Gedanke und nicht die überragenden, ausschweifenden Gewaltnaturen des Byronismus, die kein Zaum bändigt, sind seine Helden; einfache Leute wünschen ein einfaches Glück, und daß selbst dieses geringste Recht ihnen versagt wird, daran knüpft jedesmal sogleich die Kritik dieser neidischen Ordnung. Um diese handelt es sich immer, sie allein ist die Absicht und nur ihretwegen, sie vorzubereiten und in ihr die Forderungen des Sozialismus zu begründen, existiert dieser ganze Individualismus überhaupt blos. Seine Schärfe trennt an dem Gesellschaftskleide irgendwo einen Saum auf und daraus, daß bei dem ersten Stiche gleich das Ganze aufreißt, weist sie nach, daß „alles nur Maschinennähterei ist“. Diesem Beweis gehört ihr ganzer Dienst.

Die Individualisten des Byronismus wissen sich nicht anders zu helfen, als durch die Flucht in unzugängliche Einsamkeit: in unwirtliche Urwaldwildnis, auf den äußersten Gipfel des Montblanc, in den Tod. Die Sehnsucht der Ibsen'schen Individualisten ist eine andere. Sie sind regelmäßig von der Existenz einer Gesellschaft, in der sie glücklich wären, in der „Licht und Sonnenschein und Sonntagsluft sind und strahlende, glückliche Menschengesichter", unwandelbar überzeugt — in den „Stützen der Gesellschaft" und im „Volksfeind" nennen sie dies Land der „Lebensfreudigkeit" Amerika, in den „Gespenstern" Paris — und selbst eine so tief Gebeugte wie Helene Alving zweifelt keinen Augenblick an der Möglichkeit einer Ordnung des Glückes. Jener Individualismus kämpft gegen jede Gesellschaft, weil keine den Ansprüchen des Individualismus gerecht werden könne. Dieser umgekehrt, in der gefesteten Erkenntnis der Abhängigkeit des Individuums von der Gesellschaft als einer Naturnotwendigkeit — man denke an die „Gespenster" — und in dem unerschütterlichen Vertrauen, daß die Gesellschaft in der Erfüllung dieser Ansprüche erst ihren höchsten Zweck und ihre eigentliche Weihe erfahren werde, kämpft, gerade indem er gegen alle diejenigen, die diese Erfüllung verfehlt, kämpft, mit desto leidenschaftlicherer Begierde für jene, die diese Erfüllung bringt.

Diese Synthese des Individualistischen und Sozialistischen schafft den Dichtungen Henrik Ibsen's ihren unwiderstehlichen Reiz. Aber dieser Reiz hält nicht, was er verspricht. Wir werden ergriffen, aufgewirrt, im tiefsten erschüttert, aber niemals erfahren wir das erfrischende Seelenbad der tragischen Läuterung. Wie ein langatmiger Seufzer nur, gepreßt und niedergedrückt, begleitet die bange Gewalt jener Sehnsucht nach dem Positiven alle seine Dichtung; niemals erstarkt sie zur Befreiung ungebundenen Losbruchs. Es ist nur eine stockende Offenbarung des modernen Geistes; das letzte Wort bleibt immer verschwiegen; wir sehen das verheißene Land kaum einen raschen Augenblick in flüchtig aufblitzender Helle, gleich verbirgt es wieder düsteres Gewittergewölk.

So bedeutet Henrik Ibsen durch das, was er will, nicht durch das, was er kann. Seine Kraft hinkt hinter seiner Absicht. Seine Kunst reicht nicht aus für ihre Unternehmungen. Er ist ein litterarischer Johannes, der die Abkehr predigt von der Gegenwart und den Pfad weist, den der Erlöser der Zukunft wandeln wird. Es ist sein

unvergängliches Verdienst, das seinen Namen zu einem unvergeß-lichen macht in der Geschichte der Weltlitteratur, die litterarische Gegenwart gründlich abgethan, das Gefühl ihrer Unerträglichkeit zur äußersten Leidenschaft gesteigert und ihm das Mittel ihrer Über-windung gereicht zu haben: bringen wird diese Überwindung erst ein Größerer.

Vom Wiener Theater.

1. Galeotto.

Es war ein Abend der Überraschungen.

Da war zuerst dieses Unvermutete (denn wer kann darauf gefaßt sein, wenn er in unseren Tagen ins Burgtheater geht?), von keinem Erwartete: Echegaray ist ein Dichter. Ein wirklicher und leibhaftiger Dichter. Und nicht ein ausgegrabener, von den Todten hervorgeholter, mit mühsam zusammengesuchtem Skelett — zuckendes, lebendiges Fleisch, warmes, lebendiges Blut. Wie waren da nicht alle verblüfft und rieben sich erstaunt die Augen! Es passiert ja heute selten genug Einem, daß er ein Dichter ist, und noch seltener diesen Seltenen, daß einer von ihnen ins Burgtheater kommt.

Ja, Echegaray ist ein Dichter. Kein mühevoller Anempfinder nachgelernter Muster — einer, zu dem die Zeit spricht und der ihr Rede steht, ein Anwalt der Leiden, die sie ihm gesteht. Aber freilich, weil ein Dichter, kein rückwärts schauender Prophet erstorbener Ideale, sondern Ausdruck der gegenwärtigen Umwelt in aller Empfindung, in jeder Regung, in seiner ganzen Tendenz: Streitrufer der Gegenwart in seinem Zorne, in seiner Sehnsucht Herold der Zukunft. Aber freilich, weil so ein Moderner, zwiespältig in seinem innersten Wesen und ohne jede friedliche Einheit des Geistes, von jenem tiefen Widerspruch zerrissen, der die Zeit zerfleischt, dem Widerspruch zwischen Realistik und Romantik, zwischen Wirklichkeitssinn und Traumbedürfnis.

Georg Brandes hat das jüngst in einem glänzenden Essay an Zola nachgewiesen, es ist auch für Ibsen gezeigt worden, und man braucht nur an „über die Kraft“ zu denken, um zu wissen, daß es auch von Björnson gilt: daß diese weltenbauende Romantik der Väter, diese phantastische Schöpferin aus nichts, allen Gegenwartsmenschen — und merkwürdig, gerade jenen selbstgewissen Neuerern zumeist — noch ungebrochen im sichersten Fort ihrer Gedankenaufstellung sitzt, mögen auch alle idealen Umfassungen, Vor- und Nebenwerke unter den immer ungestümeren Angriffen längst gesunken sein. An diesem Widerspruch krankt alle moderne Dichtung; an ihm krankt dieses Echegaray'sche Gedicht. Es ist noch die Frage, ob die moderne Dichtung an ihm zu Grunde gehen wird; aber es ist ohne Frage, daß das Echegaray'sche Gedicht an ihm zu Grunde gegangen ist.

Der einzelne im Kampf für die Freiheit seiner Absichten gegen die Vergewaltigung durch die Behauptungen jener vielen, die niemals Recht haben und doch immer Recht behalten, zu denen keiner gehört und unter denen doch keiner fehlt, die uns immer ins Antlitz schlagen und doch in Dunst zerrinnen, wie man sie fassen will — und ohnmächtig gegen sie und von ihnen bezwungen, nicht in seinem äußeren Schicksale blos, auch in seiner inneren Empfindung! Welches Problem! Welche Tragik! Aber da tappt mitten in die feinste Entwicklung der effektsüchtige Theatraliker hinein, der den stillen Ernst, die wortkarge Wucht, das langsame Verhängnis der Wirklichkeit nicht versteht, bei dem es krachen muß, wenn die Tragik losgeht, und diese Dynamitästhetik verschändet, was so glänzend begann, zur schimpflichen Birch-Pfeifferei. Man kann das auch so ausdrücken: der epische Dramatiker ruinirt alle Anlagen des novellistischen Dramatikers. Und weil der Mob der Kritikaster an den epischen Dramatiker gewöhnt ist, macht er noch den vortrefflichen Witz, die Schuld dem novellistischen zu geben, mit dem er sich nicht auskennt. Denn natürlich: Goethe führen sie wohl im Munde, aber im Hirne — ja, was sie wohl da eigentlich führen?

Die andere Überraschung bot Herr Sonnenthal. Nachdem es diesem vortrefflichen Künstler die letzte Zeit gefallen hatte, in der übertreibenden Weise gefallsüchtiger Sonntagsdilettanten Sonnenthal zu kopieren — in Cossettis Brutalitätstragödie erreichte diese Selbstäfferei den Gipfel — ließ er sich nach Langem endlich wieder einmal herbei, Sonnenthal zu sein. Er war in den beiden ersten Akten schlechtweg unübertrefflich:

von solcher schlichter Vornehmheit, solcher Einfachheit in den Mitteln, solch' unwiderstehlicher Gewalt in der Wirkung — sagen wir es nur mit dem bezeichnenden Ausdruck, den jeder versteht: schlechtweg baumeisterlich. Ja — wessen sich die Habitués seit Langem nicht mehr zu erinnern wissen — man verstand jedes Wort und brauchte nicht erst mit ängstlicher Mühe aus einem unverständlichen Gegluckse den Sinn zu errathen. Es war, während ihn sonst seine künstlerische Überlegenheit über die Stücke, in denen er sein Talent prostituieren muß, so oft verführt, mit diesen Stücken zu spielen, als risse ihn dieses Mal die höhere Weihe dieses Dramas über die geckische Salonzierbengelei hinaus, in der er sich sonst gefällt, und gebe ihn sich selber wieder. Freilich nur bis zur Mitte des dritten Aktes: wie dann die tiefe Problemdichtung mit dem plötzlichen Knalleffekt auf einmal in die lärmende Gewöhnlichkeit des Spektakelstückes verpuffte, da machte er die Wendung zur Rohheit lustig mit und polterte einen Vorstadthelden zusammen, über den die edle Würde seiner frühern Akte erröthen mußte.

Die dritte Überraschung war das Publikum. Da schelte noch einer die Wiener empfindlich! Mit der liebenswürdigsten Gemüthlichkeit der Welt ließen sie sich die derbsten Sottisen sagen. Und was wurde ihnen nicht alles gesagt! Denn wer anders wäre sonst der abgefeimte Bösewicht des Dramas, als eben gerade jene ehrenwerthe Gesellschaft glatter, wohlfrisirter Herren und parfümirter Damen, die die Theater füllt? Aber freilich — Gott sei Dank — das Stück spielt in Spanien. Seit es keine deutschen Dichter mehr gibt, haben wir es wunderschön: wir können getrost ins Theater gehen, die tiefsten Probleme erörtert hören, die schlimmste Korruption gegeißelt sehen — von uns ist niemals die Rede. Es spielt immer wo anders.

Aber es war schon gesorgt, daß uns diese Überraschungen nicht erdrückten: sie waren ringsum in liebe Gewohnheiten eingewickelt. Und wir gewannen alle Beruhigung wieder, daß doch noch keine Zeit umstürzender Revolutionen in der Hofburg losgebrochen, als wir die lieben Freunde wieder sahen: die falsche Kritik und die falsche Besetzung.

Die Kritik war diesmal unbezahlbar. Sie hatte wieder einmal keine Ahnung, worum es sich handelte. Aber das genierte sie natürlich nicht: das Stück spielt in Spanien — das war ihr die Hauptsache; und so bemühten sich denn alle, spanisch zu kommen, und einige drapirten sich wirklich so schön, daß man wahrhaftig versucht war, ihnen zuzugeben,

sie paßten gar nicht für unsern mitteleuropäischen Zuschnitt. Ergötzlich war es, wie sie alle gegen den Dichter und für das Gesindel im Drama Partei nahmen: sie dachten alle über das Verhältnis Ernestos zu Julia genau ebenso — wie Galeoto.

Herr Robert spielte natürlich wieder einen ritterlichen Helden. An diesem Künstler ist alles Weichheit, und seine Stimme selbst schmeckt nach Schwäche. Und weil er darum nur dort seinen Mann stellt, wo es auf Unmännlichkeit ankommt, weil er nur das Weibische trifft, spielt er natürlich mit Vorliebe die kernige Kraftnatur. Unablässig in solche Rollen gedrängt, die seinem innersten Wesen fremd und zuwider sind, für die er nichts in sich findet und alles borgen muß, in denen er sich selbst völlig unterdrücken und zu gänzlichem Anderssein zwingen muß, wird er zum schlimmsten Laster des Künstlers verführt: zur künstlerischen Verlogenheit. Woher er diesen entsetzlichen Burschen entlehnt hatte, den er da jüngst zusammentragierte, wissen wir nicht; daß es kein Robert war, das hat der Künstler in einer Reihe glänzender Leistungen bewiesen. Er deklamirte ein lächerliches Schuljungenpathos, an dem alles falsch und hohl und ohne Empfindung war, schlenkerte mit den Armen herum, als wollte er sich ein Rheuma austurnen, und bewies mit all' dem Spektakel doch nichts, als daß einer toben und immer toben und doch ein Schwächling sein kann. Es mag sein, daß sich in Österreich, wo allerhand vorkommt, Dichter derart betragen; aber wir haben es schon einmal gesagt: das Stück spielt Gott sei Dank in Spanien.

Frau Schratt, eine Dame, die alles hat, nur keine Seele, spielte natürlich die Julia, deren Darstellerin nichts braucht als eben Seele. Sie war die vollendete Ratlosigkeit in vier Akten. Daß ihr alles Tragische wieder mißglücken würde, war vorauszusehen; daß sie durch ihre Taktlosigkeit noch überdies die köstliche Anmut des ersten Aktes verdarb, war eine überflüssige Zugabe. Lewinsky war in einer Episode interessant. Der große Deklamator erweckte die Vermutung, daß er, ohne diese einseitige Ausbildung blos immer fürs Deklamatorische, vielleicht auch ein Schauspieler geworden wäre. Frau Gabillon gab eine anständige Frau, wie man sich sie nicht anständiger wünschen kann; beim besten Willen kann ihr niemand was nachsagen. Herr Devrient führt einen erfreulich abwechslungsreichen Lebenswandel. Entweder sitzt er in der Loge und blickt sehnsüchtig nach der Bühne, oder er steht auf der Bühne und blickt sehnsüchtig nach der Loge. Diesmal stand er auf

der Bühne. Er hätte aber auch in der Loge sitzen können — man hätte kaum einen Unterschied gemerkt.

2. Othello.

Noch ein solcher Handstreich, und das tollkühne Wagestück ist geglückt, was so vortrefflich aus dem Nationalcharakter heraus als unerreichbar deducirt wurde, erreicht, das stolze Vorrecht der Romanen gebrochen — die spröde Unzugänglichkeit des Othello ist von der deutschen Schauspielkunst erobert und, eine verwegene Erweiterung ihrer Herrschaft, ihrem Bezirke einverleibt. Aber noch widersteht er, noch einmal hat er den Sturmangriff abgeschlagen.

Es kommen überhaupt nur zwei deutsche Künstler bei diesem Unternehmen in Betracht, weil diese beiden allein unter den gegenwärtigen besitzen, worin einzig als in seinem eigentlichen Lebenselement dieser Charakter Wesen gewinnt: den Absolutismus der Leidenschaft. Nur Friedrich Mitterwurzer und Fritz Krastel glaubt man es, wenn sie es darstellen, daß in Einem aller Eindruck und alle Zuthat der Außenwelt völlig ersterben und die allein übrig gebliebene Ursprünglichkeit, ganz auf sich selbst zurückgezogen und nur dem Gebote des eigenen Dranges ausschließlich ergeben, Alleinherrschaft üben kann — keinem andern der heutigen deutschen Bühne. Leidenschaft ist ja der Zeit fremd: nach einer Periode der zugreifenden Eroberung eine Periode der abwehrenden Behauptung trägt sie durchaus die Merkmale des Besitzers — sie hat Nervosität, wo jene Leidenschaft hatte, Temperament, wo jene Charakter, und ihr Sturm und Drang ist Elan. Darum rühmen sie Josef Kainz heute als den größten Heldenjüngling, weil seine Art dieser Art der Zeit so im Innersten verwandt ist, und darum gehen sie so himmelweit fehl, wenn ihre Bewunderung dieses Künstlers sich zu dem heillosen Wahne verirrt, er werde jemals im Stande sein, Fritz Krastel zu erreichen oder auch nur zu ersetzen.

Es leuchtet nach dem Gesagten ein: wer die Krastel'sche Kunstweise und das Othello'sche Kunsterforderniß abwog, mußte Großes von diesem Versuch erwarten. Größeres hat er vollbracht. Alle Erwartungen, selbst seiner Freunde, nicht nur der verbreiteten Journalistenmißgunst, hat er weit übertroffen.

Er hat das erste Mal auf die deutsche Bühne das Othello'sche Problem gestellt, während die anderen immer die Othello'sche Grimasse brachten. Er hat, wo die andern im äußeren Effekt der Ereignisse stecken blieben, erst die innere Schlagfeder dieses Effekts aufgedeckt. Die anderen zeigten nur immer das schwarze Gesicht, er zeigte das erste Mal das weiße Herz des Mohren. Und darum, während jene nur immer zu Aug' und Ohren redeten, griff er in die Seele, und wo ihnen höchstens Nervenerschütterung gelang, vollbrachte er tragische Wirkung.

Es ist der Gegensatz zwischen zwei in zwei verschiedenen Rassen ausgedrückten Kulturen und der Konflikt, der aus solchem Gegensatz notwendig in dem Augenblicke entstehen muß, in welchem die vorher willig anerkannte Überlegenheit der ältern Entwicklung der jüngeren in irgend einem Punkte verdächtig wird. Dadurch, daß Kraftel den Othello von allem Anfang an auf diesen Gegensatz hin anfaßt und diesen Konflikt, indem er alles amusante Beiwerk, auf das sich die anderen so viel zu Gute thun, daß sie alle Kraft daran vergeuden, unbarmherzig fallen läßt, aufs Äußerste herausarbeitet, erhebt er das Drama erst aus der Sphäre der blos zufälligen Subjektivität, der wir nur widerwillig und ohne jede Nachhaltigkeit des teilnehmenden Gefühls folgen, zur objektiven Bedeutung einer allgemeinen Angelegenheit, die, an den Verhältnissen vorhanden, in ihnen begründet, aus ihnen mit unvermeidlicher Notwendigkeit erzeugt, aufgeregte Teilnahme erzwingt. Er spielt den Othello als die Barbarei in ihrem Verhältnisse zur Zivilisation, die Barbarei mit der heißen Sehnsucht aller menschlichen W[illegible] nach Zähmung, mit ihrer leidenschaftlichen Bewunderung [illegible]ung, mit ihrem tödlichen Haß gegen das vergötterte [illegible]es [illegible]nmal durch eine Täuschung Mißtrauen erregt ist. Sein Se[illegible] nicht das Privatunglück eines unbedachtsamen Farbigen, es ist [illegible] weltgeschichtliches Martyrium. Dadurch ward sein Othello der erste Shakespearesche Othello auf der deutschen Bühne, die bisher diesen Charakter nur als kurioses Schaubudenscheusal kannte, dadurch ward er eine erlösende That, nicht blos für das Burgtheater, sondern geradezu für das gesamte Litteraturverständnis der Deutschen.

Aus dieser Auffassung heraus goß er ein erzenes Standbild des Othello, ein Denkmal, das nicht so schnell vergehen wird. Einzelnheiten mag er noch nachbessern müssen, und vor allem den letzten Akt erst völlig zu bezwingen und auf die Höhe der früheren zu erheben, bleibt

ihm noch vorbehalten. In der Rede vor dem Senat und den Wutausbrüchen gegen Jago kann er sich getrost den Berühmtesten vergleichen — den jauchzenden Jubelsturm des cyprischen Wiedersehens, diesen schmetternden Dithyrambus ungebundener Liebeslust, und die überwältigende Löwenhaftigkeit, mit der er die hadernden Offiziere bändigt, spielt ihm Keiner nach.

Und doch: noch einmal ward der Sturmangriff abgeschlagen. Nichts unterließ der Künstler, das endlich gefundene Problem des Othello bloszustellen, und doch hatte der selbst Mühe, es zu finden, der darauf vorbereitet war, es zu suchen. Und doch fehlte diesem Othello etwas, und fast wie eine Niederlage ward dieser glänzende Sieg empfunden.

Zu solcher blutigen Verhöhnung ihres Berufes nämlich ist die künstlerische Gewissenlosigkeit und Frivolität der Burgtheaterleitung bereits gediehen, daß sie, statt das Talent zu entdecken, zu erwecken und zu befördern, vielmehr selbst, wo es bereit ist, sich ihr ungerufen zu schenken, nur dieses Eine bewirkt: es niederzuwerfen und zu erdrosseln. Früher verklärte der allgemeine Geist dieser Bühne selbst die einzelne Schwäche. Heute umgekehrt erlahmt das einzelne Genie an der allgemeinen Verlotterung.

An diesem banausischen Sinn verdarb der Kraftel'sche Othello. Kraftel hatte gut Shakespeare'sche Völkertragödie spielen — die andern waren nun einmal auf den Ton Iffland'scher Hauskomödien gestimmt. Er hatte gut für den Gegensatz zwischen Kultur und Barbarei alle Wucht seiner Leidenschaft auf die Barbarei häufen — die Repräsentanten der venetianischen [illegible] gingen nun einmal nicht heraus aus dem engen Gebahren [illegible] bürgerlicher Bornirtheit. Er verschwendete alles Raffinement seiner Kunst, denn da war ein einziger, der auf seinen Gedanken einging und seiner Auffassung des Problems folgte: der Dekorateur. Die andern ließen sich nicht beirren und vollbrachten mit dem ernsthaftesten Gesicht den spaßhaftesten Schwabenstreich.

Es wäre zum Totlachen lustig, wenn es nicht so zum Totweinen traurig wäre, daß die gegenwärtige Burgtheaterregie ein Shakespeare'sches Drama verhunzt, weil sie, das Verständnis seines Inhaltes zu versuchen, sein Personenverzeichnis — falsch übersetzt. Daran ging nämlich jener Gegensatz zu Grunde und mit ihm alle Bedeutung des Dramas, indem dadurch alle Pracht der Kultur aus ihm verschwand, daß diese vortreffliche Regie Cassio — ein Lieutenant, Jago — ein Fähnrich las-

Dieser Cassio ist der vornehmste Cavalier der ganzen Gesellschaft, so recht Fleischwerdung des Adels im Guten wie im Schlimmen; er ist der Brautwerber Seiner farbigen Herrlichkeit; er ist sein Nachfolger in der Stelle des Gouverneurs. Aber die Regie las einmal „ein Lieutenant", und so ließ sie Herrn Reimers einen Taugenichts von dummem Jungen herunterhauen, aus irgend einer ehrbaren Kleinbürgerfamilie, der, weil er nirgends anders gut gethan, unter die Soldaten gesteckt, einen mäßigen Kadetoffiziersstellvertreter abgibt und sich bei jeder Gelegenheit so ungeschickt als möglich benimmt. Dieser Jago, durch kriegerische Tüchtigkeit aus geringen Anfängen zu hoher Ehre gelangt, ist der Freund und der Vertraute des Generals; er ist der Reisemarschall seiner Gattin; er ist der Gemahl ihrer ersten Gesellschaftsdame. Aber die Regie las einmal „ein Fähnrich", und so ließ sie Herrn Lewinsky einen schnauzigen Feldwebel mit plumpen Wachtstubenmanieren hinflegeln, und duldete, daß Frau Röckel aussah und sich betrug wie eine pensionirte Hebamme. So übte sie wieder einmal, wie das allmälig ihre tägliche Gewohnheit wird, fortgesetzten Hochverrat an der Kunst und erwies sich würdig jener Kritik, deren Liebling sie ist.

Burgtheater war außer Krastel nur Herr Thimig. Der freilich schritt wieder einmal über die Bühne wie der gute Genius einer begrabenen Vergangenheit.

---

3. Lustspiele.

(„Eine Lektion," Lustspiel in einem Akt nach dem Italienischen des G. Rovetta von A. M. Zeltern. „Eine Schachpartie," dramatisches Gedicht von Giuseppe Giacosa. „Der Diener zweier Herren," Lustspiel von Goldoni.)

Man schleift das befestigte Ansehen des Burgtheaters in der Litteratur, wenn man ihm eine solche Schmach anthun läßt wie diese „Lektion" Rovetta's. An diesem Stücke ist alles Gefühlsrohheit und Gedankengemeinheit. Eine einzige Brutalität vom Anfang bis zum Ende, ist es geckisch, wo es graziös, platt, wo es launig sein will, selbständig nur in der täppischen Vergröberung des von allen Seiten Zusammengestohlenen und über alle Maßen langweilig. Frau Schratt und Herr Devrient hielten sich ganz im Geiste des Stückes. Ihr Spiel war diesmal verdienstlich: denn es vertuschte und beschönigte in nichts die litterarische

Erbärmlichkeit, die sie zu vertreten hatten. Herrn Devrient muß übrigens zugestanden werden, daß er sich ehrlich bemüht, allmälig auf der Bühne gehen und sich bewegen zu lernen. Frau Schratt, die doch sonst in allem Repräsentativen viel Geschick beweist, sollte man aufmerksam machen, daß sie es nicht nötig hat, woran sie neuestens besonderen Gefallen zu finden scheint, durch solche Ungunst der Haartracht ihre Ohren noch geflissentlich zu vergrößern.

Giacosa's „Schachpartie" ist mit virtuosem Raffinement gemacht. Man kann daraus lernen, wie man den Anschein des Dichters erwirbt, ohne ein Dichter zu sein, und selten gelingt dem Verständnis für die Kunst dieser Triumph, in solchem Maße die Begabung für die Kunst zu ersetzen. Leise und schüchtern, anspruchslos und ohne jede Aufdringlichkeit beginnt dieses romantische Idyll, und unvermerkt, indem es keinen Kunstgriff der Werbung vergißt und jeden errungenen Vorteil gleich als Anlage zu einem größeren benützt, gaukelt es sich immer tiefer in unsere Liebe hinein, bis es richtig die Sinne bethört und das Herz erobert hat. Von süß schmeichelnden Reminiscenzen, die uns in die Seele rauschen wie der berückende Zauber eines vertrauten Märchens, an dem man sich doch niemals satt hört, von der poetischen Nachempfindung schreitet es gemach mit immer glücklicherem Erfolg der Verführung zur poetischen Anempfindung, und es fehlte nicht viel, und es redete uns diese zuletzt wirklich für poetisches Gefühl ein. Wo ihm die Sprache versagt, da wendet es sich geschickt an die Hilfe des Bühnenbildes, und wo seine eigene Kraft nicht zureicht, da schiebt es die Aufgabe dem Darsteller zu. Der Dichter beschränkt sich darauf, Stimmung zu machen für Poesie — Erfüllung und Befriedigung dieser Stimmung, die Poesie selbst, seinen eigentlichen Beruf überwälzt er schlau auf die Darstellerin der Jolanthe. Es ist nicht sein Fehler, wenn dieses Vertrauen diesmal getäuscht ward. Das Burgtheater hat solche Verkörperung der Poesie. Er kann nichts dafür, wenn die Regie, unerforschlich in ihren Rathschlüssen, diese Rolle, die vor Sehnsucht schreit nach der Hohenfels, der Talentlosigkeit des Fräulein Formes opferte. Fräulein Formes — du, mein Gott! Wie man sich oft täuscht! Viele, die nur ihr Gesicht sehen, halten sie für jung; nach ihrem Spiel muß sie mindestens Großmutter sein: so vertrocknet und zusammengeschrumpft ist alle Innerlichkeit in ihr, so verblaßt und blütenberaubt alle seelische Anmut, so ausgebrannt alles Gefühl der Jugend.

Herr Reimers war Poesie. Sein Antlitz war ein Liebeslied. Es glich einem holden Traum, wie bräutliche Sehnsucht in schwüler Sommernacht ihn träumen mag. Und traumhaft war auch sein Spiel: so unsicher und verworren begann es, stockte und tastete hin und her, raffte sich dann auf, um mit einem in leuchtender Anmut alles zu überstrahlen. Einzelnes sprach er sehr schön. Es ist schade, daß er keine Herrschaft übt über seinen Körper und darum nicht zu reiner Harmonie der Bewegung gelangt.

Es war ein Unglück für Giacosa, daß nach ihm Goldoni, und ein Unglück für Herrn Reimers, daß nach ihm Thimig kam. Wenn man sie neben einander vergleicht, wird es von Jedem begriffen, daß in allen Künsten nicht die kunstgeübte Schulung, nicht die kunstverständige Absicht, nicht einmal die besondere Begabung für das Technische dieser Kunst den großen Künstler ausmacht, sondern die überragende Persönlichkeit allein. Der Goldoni'sche Faschingsscherz hat nichts von der unwiderstehlichen Zwingkraft seiner fortreißenden Lustigkeit verloren, und während Einem die Modernen höchstens einmal ein Lächeln abstehlen, das man im nächsten Augenblick ärgerlich bereut, schüttelte sich da wieder einmal alles vor Frohsinn und Heiterkeit. Es war vorauszusehen, daß Thimig einen guten Truffaldino geben würde. Aber er gab mehr: er war der Truffaldino schlechtweg, der Truffaldino an sich, der verkörperte Geist der italienischen Komödie. An diesem Künstler sollten sich die anderen jungen bilden. Von ihm können sie Einfachheit in den Mitteln, künstlerische Natürlichkeit und das Schwerste, Anmut der Bewegungen, lernen. Freilich, wenn sie ihm das auch alles abgucken, werden sie noch lange keine Thimige sein: denn was am tiefsten jedesmal an diesem Künstler ergreift und worin eigentlich seine Unwiderstehlichkeit gründet, das ist nicht die Lust an seinem künstlerischen Geschick oder an irgend etwas Sagbarem — es ist die erquickende Freude, daß es solche Menschen gibt. Wie Baumeister und die Hohenfels wirkt er gleich einer elementaren Naturgewalt: selbst wenn sie einmal Unheil stiftet, muß man sie bewundern, weil sie anders ist als wir und größer.

---

4. König und Bauer.

(Von Lope de Vega.)

Das ist ja überhaupt immer ein müssiger Streit, wer der Größere gewesen, und nur den engen Pedantensinn gelehrter Rubrikfanatiker verlangt nach solcher Lokation, daß ein- für allemal die Folge der Dichter gesetzt werde, und wem vor dem anderen der Vortritt gebühre. Aber daß er der reichste ist, weil sein Herz mit jeder Regung seiner rastlosen Zeit klingt und ihr kräftigeres Echo giebt, und für die nachlesende Forschung vor allen anderen begehrenswert, weil allen Klagen und Freuden seines Geschlechtes seine fruchtbare Beredsamkeit anwaltet — in dieser Weise hebt heute Übereinstimmung Lope de Vega über die übrigen spanischen Dramatiker empor. Darum hastete seine Muse auch so und überstürzte in entzäumter Begierde den Schritt, weil alle Not und allen Wunsch und allen Stolz zu bekennen, wie in einer umfassenden Generalbeichte dieses ganzen Jahrhunderts, ihr unersättlicher Ehrgeiz war. Darum jagte sie in so ungeduldiger Flucht dahin, weil sie über den ganzen Erdkreis wollte, zu allen Gedanken, allen Gefühlen, in Höhen und Tiefen. Darum war sie so unstät und atemlos, weil ihr solches Riesenwerk die Rast abbrach, irgendwo weilen zu dürfen.

Und unerschöpflich war diese Zeit. Wie auch die vollen Eimer aus der Tiefe stiegen, immer neue Fülle quoll aus ihrem geheimnisvollen Grunde. Eine Weltenscheide war es: noch verblich kaum der sanfte Mond des Mittelalters, und schon flammte die Morgensonne eines fremden Anbruches ihre feurigen Grüße.

Aber eines beherrschte doch alle nebenbuhlende Erscheinung, und ein Schmuck war die eigentliche Herzensfreude der Zeit, daran sie sich kaum satt sehen konnte: der erstarkende Bürger. Das war nicht mehr der scheue, von allen bedrückte und bedrängte Jämmerling, der kaum irgendwo für sein mühseliges Handwerk von mächtiger Gunst eine Stätte der Duldung erbettelte. Nun trat sein Fuß schon sicher auf, und man merkte es am Gewande, wie der, der es trug, Wohlgefallen hatte an sich selbst und seine Bedeutung fühlte. Nun schwollen seine Truhen an und rundeten sich und kriegten ein Bäuchlein, nach dem Beispiele des Herrn, von auf weiten Handelsreisen gewonnenen Schätzen. Nun suchte ihn die Gnade des Königs auf, und wenn er so sein Gesinde

übersah und seine Schuldscheine überlas, da dünkte er sich wohl selber ein kleiner König. Dieses behagliche Selbstgefühl des Bürgers, der sein Theil erworben hat und nun eigentlich die Welt nicht mehr braucht, sondern nur ungestört sein bescheiden Maß von Glück verzehren will, ist ein Liebling der weltlichen Schauspiele des Lope und el cuerdo en su casa, wie er ihn einmal heißt, der Weise in seinem Hause, in der sicheren Würde seiner vergänglichen Zurückgezogenheit, wird von seinem Lobe immer wieder aufgesucht.

Auch im „König und Bauer“, dieser von Halm übersetzten idyllischen Anekdote, die sich um den Königsscherz dreht, die Häuslichkeit des Bauern aufzusuchen und zum Vergelt ihn mit allem Prunk des Hofes zu bewirten, ist diese aufrechte Zufriedenheit mit der Umständlichkeit der Liebe geschildert. Alle Bravheit und Tugend, alles sittliche Vermögen des aufstrebenden Bürgertums in seinem mannigfachen Reichtum ist da entfaltet, von dem milden Glanze einer reifen, durch verzichtende Lebensweisheit geläuterten Weltanschauung verklärt. Es ist nun ein wahres Vergnügen, zu sehen, mit welcher Anmut und Verschmitztheit der schelmische Dichter diese Verherrlichung des Bürgers mit seiner höfischen Pflicht vergleicht, indem er sich den Anschein giebt, all diesen selbstbewußten Trotz am Ende vor die Füße des Königs zu legen, durch seine allsiegende Majestät gebeugt. Ein schmeichelhafter Schein — aber doch nur Schein, äußerliche Höflichkeit bei innerer Ketzerei: denn nicht durch die Majestät des Königs, sondern durch den liebreizenden Zauber seiner Persönlichkeit, durch seine menschliche nur, nicht durch seine königliche Würde wird der Bauer bezwungen.

Baumeisters Jean Gomard ist eine unvergleichliche Meisterschöpfung. Für solche sympathische Charaktere, für die Darstellung schlichter Güte und des volkstümlich Heldischen hat ja sein Talent besondere Neigung und Eignung. Was dem Dichter oft durch alle Fülle rühmender Bemerkungen, erzählter Beispiele, beweiskräftiger Züge nicht gelingt, uns von edler Menschlichkeit zu überzeugen, an der kein Falsch ist und nichts Gemachtes oder Verborgenes, das vollbringt er durch seine bloße Erscheinung und seine ganze Weise, durch einen Blick rührender Treue, durch ein Lächeln jener warmen Fröhlichkeit, die nur gute Menschen haben. Er braucht nur da zu sein, und das Herz geht uns auf. Wir fühlen uns in eine lichtere Welt enthoben, in der keine widerlichen Merkmale des Tieres, die den niederen Menschen ankleben, die reine Harmonie trüben. Es

wäre ein reizendes und für die Grenzfragen der Ästhetik verdienstliches Unternehmen, einmal, angesichts der Bühne als moralischer Anstalt, um die moralische Wirkung der Schauspielkunst glaubhaft zu demonstrieren, diese spezifisch Baumeister'sche und Hohenfels'sche Kunstweise ausführlich darzustellen.

An dem liebenswürdigen König hat Herr Hartmann sich selbst wieder gefunden, den er unter den verrenkten Karikaturen des modernen Lustspiels, mit denen er sich gewöhnlich herumschlagen muß, verloren. Im ersten Akte noch ein wenig überflüssig geziert und übers Maß jener leidigen Salongeckerei ergeben, wuchs er in der großen Scene mit Baumeister zu ungezwungener Natürlichkeit empor, und dieser köstliche Verein von Anmut, Schelmerei, Herzensbravheit und sieghafter Lebensfreude, den er im letzten Akte so freigebig ausstreute, ist ein Juwel, das in die Heroengeschichte der deutschen Schauspielkunst gehört.

Seiner drastischen Psychologie der menschlichen Dummheit hat Thimig mit diesem naiven Bauernjungen ein neues Prachtexemplar eingefügt. Merkwürdig ist an diesem Künstler eins vor allem. Sonst unterscheiden sich die Schauspieler in solche, denen wohl der große Zug, die Darstellung eines Charakters im allgemeinen, gelingt, aber das Detail versagt, und solche, deren bemerkenswerte Feinheiten im einzelnen ohne Zusammenhang bleiben, sich zu keinem Gesamtbilde fügen. Er verbindet diese Eigenschaften: seine Gestalten vermag man wie persönliche Bekanntschaften von Eindruck niemals wieder zu vergessen oder mit anderen zu verwechseln, und in jeder einzelnen Situation mit der ihnen charakteristischen Geste hat man sie gesehen. Frau Albrecht war vornehm und voll Liebreiz der Erscheinung. Das stumme Spiel, mit dem sie ihren Bruder begleitete, war mustergiltig; ein beherzigenswertes Muster für jene andere Schauspielerin vor allem, die ihr so oft diese Rollen wegstibitzt uud dann mit ihren Blicken sich unermüdlich in allen möglichen Zuschauerräumen herumwälzt. Fräulein Tondeur sprach gut. Nicht einmal Herr Devrient und Herr Reimers mißfielen.

So wäre diese Vorstellung eine tadellose gewesen, wenn nicht einige der schönsten Scenen gerade die klägliche Talentlosigkeit des Fräulein Formes verdorben hätte. Die kahle, platte Prosa dieser Dame zerstört wie eisiger Herbstreif jede Poesie, und wo man gar ihrer dürren Herzlosigkeit eine Liebesscene zumutet, wird sie unerträglich.

5. Friedrich Haase.

Jede einzelne Kunst hat ja besonderen Weg und besonderes Schicksal. Aber im Wesentlichen gerade, wenn man nur vom Zufälligen absieht und sich durch die Eigenart der Persönlichkeiten, die gleichen Absichten oft verschiedene Schlagworte leiht, nicht beirren läßt, ist doch dieselbe Entwicklung allen gemeinsam. Und wir können sicher sein, wenn einmal in einer Periode zu irgendwelcher Erscheinung der einen Kunst das Gegenstück in den übrigen fehlt, die nächste Periode schon ergänzt diesen Mangel. In allen Künsten ist auf die vermessene Wagezeit des individualistischen Selbstvertrauens kalte Ernüchterung gefolgt. Damals galt nur die Absicht, die Größe des Unternehmens; heute handelt es sich jedem nur um die ihm verfügbaren Mittel. Damals wollte jeder mit seiner Kunst die Welt erobern, alles, was der Gedanke des Menschen umfaßt, und je weniger einer dazu gerüstet war, desto stolzer berühmte er sich seines Beginnens; heute sucht jeder nur die beste Bewaffnung und größte Schlagfertigkeit. Damals war jeder ein bedeutender Künstler, wenn er nur Bedeutendes wollte; dann hat man sich besonnen, daß Kunst doch eigentlich vom Können kommt und nur was einer vermag, den Ausschlag giebt. Damals kannte der Ehrgeiz der Künste keine Grenzen: die Farben wollten dichten, die Töne malen, die Worte Musik sein; in unserer bescheideneren Gegenwart glaubt der Maler das Höchste erreicht zu haben, wenn er es am Gipfel seines Schaffens dahin bringt, malen zu können. In der Malerei ist uns diese Entwicklung am geläufigsten: wir brauchen uns nur an die harten, ungefügen Striche zu erinnern, in denen Cornelius dichtet, und damit den modernen Maler zu vergleichen, dem es für das Höchste gilt, wenn ihm eine vollendete Rübe gelingt.

Darin, daß er als einer der ersten diesem modernen Zuge nach dem Können, nach der Beherrschung der Mittel, nach der vollendeten Ausbildung der Technik entsprach, gründet das Geheimnis der Haaseschen Erfolge. Kein anderer meistert die Werkzeuge der Schauspielkunst wie er. Keinem anderen gehorcht der ganze Körper so unbedingt wie ihm. Keiner übt so sichere Gewalt in jedem Augenblick über jede Bewegung. Er hat den geistreichsten Kopf unter allen deutschen Schauspielern, und diesem geistreichsten Kopf vermag er, wenn es gilt, das dümmste Gesicht

aufzuzwingen. Seine Stimme ist schwach, und man traut ihr keine Wirkung zu; aber wenn er als Alba dem Grafen Egmont den Degen abfordert, dann bohrt sie sich wie harter Stahl ins tiefste Herz. Sein Auge blickt kühl, spöttisch und überlegen; aber das Auge seines Klingsberg ist ganz nur Lüsternheit und Genußsucht, und aus dem Blicke seines Richelieu blitzt die heiße Leidenschaft despotischer Herrschsucht. Sein ganzes Wesen ist weltmännische Gewandtheit und höfische Eleganz; aber in jeder seiner unsicheren Bewegungen, in diesen linkischen Ellenbogen, in diesen ungelenken Verbeugungen, in dieser Gezwungenheit jeder Kopfwendung, in dieser ganzen rührenden Unbeholfenheit seiner Haltung atmet sein Jeremias Knabe den gedrückten Kleinbürger, der niemals aus der Enge seiner vier Wände herausgekommen, und seine Finger selbst — ich quäle mich vergeblich zu enträtseln, wodurch ihm diese Täuschung gelingt — die Finger seines Jeremias Knabe sind andere als die seines Klingsberg. Aber er begnügt sich nicht, durch den Reichtum seiner Mittel so zu verblüffen; er läßt diesen Reichtum noch über die Wirklichkeit hinaus größer erscheinen, indem er die Gegensätze, die er vereinigt, unmittelbar nebeneinander stellt: in den Übergängen von der äußersten Leidenschaft zur völligen Erschlaffung, von aufrechter Größe zu eingefallener Gebrochenheit, vom gemütlichen Scherz zur tödlichen Schärfe erringt seine Kunst ihre größten Erfolge. Und er kennt jeden Augenblick seine Wirkung genau und berechnet ihre Steigerung: niemals verwirft er den höchsten Trumpf vor der letzten Entscheidung.

Unter den Schriftstellern giebt es Stilkünstler, bei denen die Form allmälig allen Inhalt auffrißt. Aus dem löblichen Bemühen, für den Inhalt, den sie vorhaben, jedesmal die geschickteste Form zu finden, verfallen sie dem verderblichen Laster, in die Form, von der sie gerade Eindruck hoffen, den nächstbesten Inhalt einzugießen. Wo ihnen ein Nachsatz fehlt, erfinden sie einen gedanklichen Zusatz, Gegensätze konstruieren sie willkürlich, wo keine sind, nur weil die Antithese die Rede ziert, und wenn die Spalte zu Ende geht, werden sie pathetisch. Sie schaden sich selbst: denn es freut sich wohl noch mancher daran, wie sie reden, aber keiner achtet mehr darauf, was sie sagen. Es ergeht Haase ganz ähnlich. Es ist ein merkwürdiges Verhältnis: er beherrscht die Technik meisterhaft, aber sie beherrscht ihn noch mehr. Sie ist ihm in jedem Augenblick unterthan, so daß er zuversichtlich jederzeit ihren Apparat anwenden

kann; aber er ist ihr darin unterthan, daß er diesen ganzen ungeheuren Apparat jederzeit anwenden muß. Dieser Apparat steht immer sichtbar zwischen uns und dem Künstler, und sein komplizirter Mechanismus, indem er alle Aufmerksamkeit aufsaugt, verbirgt uns den Künstler; und doch zwingt die Kunst nur dort, wo wir in die nackte Seele des Künstlers schauen. So kommen wir vor lauter Bewunderung niemals zum Genuß, und wir sind so beschäftigt damit, die Vorzüge dieser Kunst zu begreifen, daß es ihr nicht gelingt, uns zu ergreifen. Wir bezeigen gewaltige kritische Freude daran, wie das gemacht wird, aber es bleibt ein Vergnügen des Verstandes; dagegen unser Baumeister und unsere Hohenfels vor uns hintreten, und aller herber Frost der Reflexion ist verscheucht, und wir berauschen uns in Gefühl. Freilich klatschen wir da nicht so lärmend, aber dafür träumen wir von ihren Gestalten.

Es ließe sich an Einzelnheiten nachweisen, wie die Despotie seiner Technik den Effekt seiner Technik lähmt. Wenn in der Verzweiflung, mit der die Zerstörung seiner Hoffnung den alten Knabe erfüllt, die Agonie des Todes über sein Antlitz schleicht, das rührt uns ans Herz. Aber so stolz ist der Künstler auf dieses Meisterstück des Mienenspiels, das ihm allerdings nicht so leicht einer nachmacht, daß er nicht umhin kann, es gleich unmittelbar darauf ohne ersichtlichen Zweck noch einmal zu wiederholen. Und in diesem Augenblick ist alles Entsetzen mit einem Schlage verflogen: wir erinnern uns, wo wir sind, und zeigen uns äußerst befriedigt durch diese sehenswerte Kunstfertigkeit.

Im Kielwasser des Haase'schen Erfolges plätschern einige heimische Künstler. Da ist Fräulein Bichler, die zu sehen immer wieder Vergnügen bereitet; da ist das resolute Talent des Herrn Witte, der die trostlose Langweiligkeit des Bulwer'schen Richelieu durch seinen gefälligen Humor aufzufrischen sich vergeblich bemüht; da deutet Frau Schamberg ihre Begabung an, die zu entfalten ihr die Gelegenheit verwehrt ist. Herr Gimmnig erfüllt als jüngerer Klingsberg die Ansprüche, die man bisher an ihn zu stellen gewohnt war, und er berechtigt durch die ungewohnte Kraft der Charakteristik, durch die er im „Richelieu" überrascht, dazu, künftig höhere an ihn zu stellen. Fräulein Wolf, Anmut und Liebreiz in der Erscheinung, Wahrheit und Tiefe der Empfindung in der Sprache, sollte größeren Ehrgeiz hegen; solche Talente sind heute nicht so häufig, daß sie das Recht hätten, an einer Vorstadtbühne zu verkümmern. Ein Herr Franker fiel im „Richelieu" durch einen geistreichen Kniff auf,

durch den er den Übermut der Franzosen charakterisierte: er mißhandelte sogar die deutsche Sprache. Herr Geiger repräsentirte den genius loci; er soll in dem Klingsberg einen preußischen Lieutenant spielen, aber er sah vielmehr aus wie ein Feldherr der Makkabäer, und sein König im „Richelieu" war offenbar sehr schlecht gelaunt: er nahm alles krumm, selbst seine eigenen Füße.

---

6. Karltheater.

Wenn das Karltheater diese Gastspiele fortsetzen wollte, erwürbe es sich Verdienst um die Wiener Bühne. Darunter leidet ja diese so hart, und darin gründen ihre bedenklichsten Schäden, daß alles ernste Schauspiel zum Monopol einer einzigen Anstalt geworden ist, die es nun macht wie alle Monopolbesitzer: treibt, was ihr just gefällt, versagt sich keine Laune, verlangt, daß die Erfüllung ihrer Pflicht, wenn sie sich überhaupt einmal dazu herbeiläßt, von jedem gleich wie eine unverdiente Gnade und Herablassung gepriesen werde, haut im Vollgefühle ihres Privilegs den Konsumenten bei jeder Gelegenheit übers Ohr und verbietet sich mit hochmütigem Trotz selbst den bescheidensten Einspruch. Wenn ein Fremdentheater bestünde, wie es das Karltheater in diesen letzten Wochen war, würde unter solcher Kontrolle der auswärtigen Schauspielkunst den Künstlern des Burgtheaters wahrscheinlich jener kunstfeindliche Übermut vergehen, dem einige so unmäßig fröhnen, immer nur zu eigenem Vergnügen und eigener Unterhaltung zu spielen, wie es ihnen gerade Spaß bereitet, um einem urteilslosen Gesindel, das jeglichen Wert nur nach seinem Preise schätzt, Faxen für Liebenswürdigkeit, Geziertheit für Vornehmheit, Lärm für Kraft, Gewöhnlichkeit für Natürlichkeit vorzumachen. Die Leitung dieser Bühne würde sich vielleicht auf ihren Beruf besinnen, den sie so gewissenlos versäumt, und weil sie dann aufhörte, die einzige Verbindung der Stadt mit der dramatischen Litteratur zu sein, auch aufhören, nur immer nach der Eingebung des Augenblicks und den Vorschlägen des Zufalls, ohne sichere Wahl und ohne gefestete Absicht, die Erneuerung des Repertoires zu bestimmen. Doch sind das müßige Ge-

danken: die nächste Woche bereits will das Karltheater wieder zur überlieferten Operettenschande heimkehren und was einige Tage Kunststätte war, wird wieder Freudenhaus sein.

Auf Friedrich Haase folgte Friederike Goßmann. Gleich da gab's harte Anklage wider das Burgtheater. Selten hat Einer so viel Aufmerksamkeit und Begeisterung zu ständigem Geleite sich unterjocht, so heftigen Vortrag stürmischer Widersprüche entbunden wie dieser seltsame, rätselhafte Dichter, der, an der Scheide zweier Dichtweisen, geheimnisvoll aufragt wie die Ankündigung einer neuen Zeit, einer fremden Welt. Weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus hat sich längst der Ruhm Henrik Ibsen's verbreitet und überall, wo ein Schmerz aus der herben Schmach der Gegenwart nach endlicher Erlösung ringt, hat er Bewunderer, Freunde und Schüler. In jenem benachbarten Reiche zumal, mit dem in den Angelegenheiten des Geistes wenigstens für alle Ewigkeit unlöslich verbunden zu sein wir alle Augenblicke die pathetische Versicherung abgeben, ist er der Mittelpunkt alles litterarischen Interesses. Wir hingegen graben alte Spanier aus, die längst verstorben sind, wir schleppen neue Italiener herbei, die gar nicht erst zu sterben brauchen, um todt zu sein, wir forschen in allen griechischen Fragmenten, wir suchen alle Wiener Feuilletons ab, ob sich aus keinem ein geistreiches Lustspiel zurechtschneidern ließe, wir sind unbändig eifrig und unbändig gelehrt — nur just von Henrik Ibsen wissen wir so wenig wie von Björnson. Nur durchaus keinen neuen Wein wollen wir für den alten Schlauch und wenn wir schon einen lebendigen Geist zulassen sollen, dann muß er wenigstens falsch und verkrüppelt sein, nur beileibe kein gerader und hochgewachsener. Wo es eine Ruchlosigkeit des schlechten Geschmackes gilt, da sind wir unmäßig verwegen: wir erneuern sogar die österreichische Ausgabe des Germanentums — den „Fechter von Ravenna". Aber wehe, wenn Einer einmal eines freien Gedankens frische That von uns forbert, wehe dem Unseligen! Gleich liegt das Burgtheater, so oft man ihm Ibsen zuruft, bis auf die Zähne mit Ausflüchten bewaffnet, hinter seiner Feigheit verbarrikadiert, und alle Brücken sind aufgezogen, und jeden Zugang verwehrt drohend ein anderer Paragraph des Strafgesetzes. Aber so weit kennt unsere Sitten ja ohnedies jeder, um zu wissen, daß erst von den Politikern der Polizei approbiert sein muß, was von den Ästhetikern der Burg approbiert werden will. Die „Gespenster" mutet niemand dem Burgtheater zu.

Aber den „Volksfeind“ und die „Wildente“ hat die Polizei zugelassen und nur die höhere Instanz der frommen Zucht, die Ängstlichkeit der Burgtheaterleitung, verweigert sie.

„Nora“ ist für den Biographen der Ibsen'schen Entwicklung das interessanteste Dokument, weil er hier aus dem romantischen der realistische Gedankendichter wird. Aber erst im Vollzug, noch ohne Abschluß ist hier dieser Wandel und dieses Zwiespältige und Unentschiedene in dem Charakter dieses Dramas wird zum Verderb seiner Wirkung. Der Romantiker, wenn seine Dichtung ein Problem unternimmt, schafft Herolde seiner Anschauung: er trägt seine Meinung durch seine Gestalten vor. Der Realist, in der gleichen Absicht, schafft Brutstätten seiner Anschauung: er bildet Situationen, die den Beschauer zu seiner zurückgehaltenen Meinung zwingen. „Nora“ thut beides. Es ist bis zu seiner letzten Scene Leben und Erläuterung des von der Gegenwart an der Frau begangenen Unrechts durch das Leben: in seiner letzten Scene auf einmal wird es Lehre und Leitartikel aus einer Zeitschrift für Frauenemanzipation. Das zerreißt das Drama.

Jedermann, der nur einmal vom deutschen Theater flüchtig gehört hat, weiß, welche außerordentliche Künstlerin Friederike Goßmann ist. Sie steht auf jener Meisterhöhe, wo die vollendete Kunst wieder völlig Natur wird. Sie spielt keine Gestalt, sie ist sie. Wenige können sich mit ihr vergleichen, eine, Stella Hohenfels, erreicht sie, übertroffen wird sie von keiner. Eines aber hat ihre Nora erst gelehrt, was man vordem nicht wußte: die ungeheure tragische Gewalt, über die sie gebietet. Wer jene rührende Hilflosigkeit sah, mit der sie, unbeweglich, starr, niedergebrochen durch die Rohheit des Lebens, Helmer's Brutalitäten erträgt, und jenen entsetzten Blick rettungsloser Verzweiflung, der hat das Höchste gesehen, was Schauspielkunst zu leisten vermag.

Für den Helmer hatte man sich einen jungen Münchener Künstler geborgt. Herr Gunz ist ein tüchtiger Liebhaber. Wir haben ihn im vergangenen Jahre in Voß' „Alexandra“ gesehen, worin er eine Rolle, die ihm offenbar viel besser behagte, mit vielem Können zu gutem Gelingen gestaltete. Den Helmer verdarb er. Worin sich gerade die Größe des Dichters offenbart, daß er zu seinem Beispiele einen liebenswürdigen Durchschnittsmann der guten Gesellschaft wählt, nicht ein häßliches Scheusal, gerade das verdarb er, indem er den Helmer ver-

rohte und zu einem unwiderstehlichen Flegel verunstaltete, der wohl wirklich sein kann, aber nicht typisch ist.

Auf Friederike Goßmann folgte Albin Swoboda. Swoboda soll einmal ein vortrefflicher Tenor gewesen und heute ein gewandter Charakterdarsteller sein. Sein Gastspiel bewies nur, daß er geschmacklos ist. Er hätte uns sonst nicht mit so widerwärtigem Blödsinn, wie dieses norddeutsche „Volksstück“ „Unser Doktor“ war, behelligt. Wir sind mit der Zeit sehr genügsam geworden und die Forderungen, die wir an solche „Volksstücke“ stellen, sind die geringsten. Was aber soll man von einem Künstler halten, der seine Kunst an einer Gestalt vorführt, die kein Leben hat und nichts natürliches ist, sondern ein häßliches Gemisch von Hanswursterei nnd verlogener Sentimentalität?

Nun schließt das Karltheater seine Gastspielsaison mit Hedwig Niemann-Raabe als Francillon.

„Francillon“ ist ein Stück, von einem Wüstling erdacht, für Wüstlinge bestimmt. Wer einmal einen gewissen Grad der sittlichen Verlotterung erreicht hat, für den ist die ganze Welt nur mehr eine einzige Zote. Ohne die Kategorie des Zotenhaften vermag er nichts mehr zu denken, und um solches allein dreht sich sein Bewußtsein. In „Francillon“ giebt es nur solche Menschen: solche, die es schon völlig sind, und solche, die auf dem besten Wege und mit aller Anstrengung bemüht sind, es zu werden. Es wird kaum ein Satz darin gesprochen, den man in anständiger Gesellschaft wagen dürfte, ohne hinausgeworfen zu werden. Dirnen erröten. Aber die anständige Gesellschaft, diese selbe anständige Gesellschaft, die sonst so gerne hinauswirft, freut sich daran.

Die Zote, wo sie sich nicht mit Witz verbindet, sondern selbständig nur durch sich selbst wirken will, ist immer häßlich. Aber sie kann sich in gefällige Formen einhüllen oder in roher Plumpheit gefallen. Das erste ist die französische Zote, das zweite die deutsche. Jene ist gefährlicher, diese gemeiner. Francillon ist eine Französin. Aber Frau Niemann-Raabe spielt sie deutsch.

Die Jubelausstellung im Wiener Künstlerhause.

1. Erste Eindrücke.

Wir sind sehr lernbegierig geworden, und mit den unermüdlichen Ansprüchen unserer immer gewinnsüchtigeren Bildung quälen wir uns und die anderen: denn jeden Genuß verwandeln wir allmälig zum Lehrbehelf und nicht länger mit den Sinnen, so scheint es fast, sondern nur mehr mit dem Verstande berühren wir das Vergnügen. Vordem, wenn eine Ausstellung nur die Schaulust befriedigte, daß das Auge sich freute und die Neugierde Nahrung fand — darüber hinaus verstieg sich selten ein Wunsch und ein Haufe von Prunkstücken, wenn sein bunter Reichtum nur Beifall erwarb, genügte dem Strengsten. Solche Bescheidenheit ist uns versagt. Wir verlangen ein anderes und glauben damit mehr zu verlangen. Wir sind ein gelehrtes Geschlecht, das überallhin den Schulsack mit sich schleppt, und auf seine Bereicherung vornehmlich, auf Erweiterung und Ergänzung des Wissens zielt allezeit unsere Absicht. Keinen anmutigen Bericht gefälliger Abenteuer fordern wir vom Roman, den wir lesen, sondern nur insoferne er ein Sittenbild unserer Zeit ist, lassen wir ihn gelten; und in der Litteratur haben einige mit feiner Witterung des herrschenden Geistes ihr Glück dadurch gemacht, daß sie die Poesie nur als eine bequemere Form des Unterrichtes behandelten. Im Theater wollen wir die nämlichen sozialen Fragen finden, über die wir eben im Parlament gebrütet, und in der Ausstellung suchen wir die Kultur der Zeit, die wir in der letzten

Statistik in Zahlen gelesen, in Farben ausgedrückt. Nie war ein Geschlecht von der Sehnsucht der Romantiker, von der Kunst um der Kunst willen, weiter entfernt als diese Gegenwart, in der die Kunst und ihre Anordnung dem Wissenszwecke gehorchen.

Daß sie Zeugnis ablege von dem jeweiligen Stande der Malerei, eine Handausgabe der gesamten gleichzeitigen Malerei in allen ihren Richtungen und Bestrebungen sei, diesen dokumentarischen Charakter von jeder Ausstellung zu fordern, ist Brauch geworden. Es folgt, daß eine jede ein doppeltes Urteil veranlaßt: eines, das unmittelbar sie selbst betrifft, über den Grad, in welchem es ihr gelingt, ihrem Berufe gerecht zu werden, solches treues Abbild der gleichzeitigen Malerei zu sein; und wenn dieses zu ihren Gunsten fällt, so daß ihre Aussage für glaubhaft und verläßlich genommen wird, ein weiteres über ihren Inhalt, eine Schätzung nicht ihrer Weise der Darstellung, als vielmehr des von ihr Dargestellten selbst.

Solchem Anspruche, wie ihn der Kunstsinnige, der in diesem dem Geschichtlichen zugewendeten Alter immer viel mehr Kunstforscher ist, zu erheben sich gewöhnt hat, kann diese „Internationale Jubiläums-Kunstausstellung", welche die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens zur Feier der vierzigjährigen Regierung Seiner Majestät veranstaltet, schon darum nachzukommen sich nicht vermessen, weil es ihr an der notwendigen Vollständigkeit gebricht: sie heißt nur eine internationale, ist es nicht. Franzosen nnd Russen, vorläufig auch noch die Belgier fehlen. Gerade Franzosen und Belgier aber haben einen solchen entscheidenden Einfluß auf die gesamte Entwicklung der modernen Malerei und die Bestimmung gerade des eigentlich Charakteristischen an ihr geübt und ihr Anteil an der Prägung der sie auszeichnenden Eigenart ist ein so gewaltiger, daß ohne sie ihr Wesen zu begreifen und ihre Wandlungen zu klassifizieren nicht gelingt. Wenn gleich das verblüffende Geschick der jungen Wiener und die Neublüte der italienischen Kunst das verwegene Kunststück vermögen, daß man stundenlang in der Bewunderung der Ausstellung schwelgen kann, ohne die Franzosen auch nur zu vermissen, ist doch darum das Übel dieses Fehlers nicht geringer: diese unwiderstehliche Sehnsucht der Künstler und Laien — der Künstler, damit jeder einzelne für sein Bewußtsein den Zusammenhang mit der Genossenschaft gewinne und, die gesamte Ordnung und Gliederung überschauend, sich auf die Bedeutung seines Platzes in dem

gemeinsamen Kampfe besinne, der Laien, damit sie endlich Preis und Ziel erfahren, um die dieser heiße Kampf aller überhaupt geführt wird — diese Sehnsucht nach einer umfassenden Gesamtdarstellung der sämtlichen Richtungen und Bemühungen in der modernen Malerei bleibt ohne Erfüllung und zerspaltetes Stückwerk nur ist das ganze Unternehmen.

Diese Schuld trifft die Unternehmer nicht. Ihr rühmenswerter Eifer erlag der Übermacht von Leuten, deren Patriotismus so sehr aller sicheren Unterkunft entbehrt, daß er überall um Zuflucht bettelt, selbst wo er völlig fremd ist und nichts gilt, in der Kunst. Was an ihnen lag, haben sie keine Anstrengung gescheut, und die Teile, die sie bieten, da sie schon kein Ganzes gewähren konnten, bedeuten viel. Jener Neigung zur Bereicherung der Erkenntniß haben sie sich noch besonders gefällig erwiesen durch eine eigene historische Ausstellung der letzten vierzig Jahre des malenden Österreichs, in der freilich Gelegenheit und Zufall eine durch keine sichere Ordnung gezähmte Willkür üben.

Eines vor allem wird man ihnen nicht genug danken können: daß sie so ehrlich jeden äußerlichen Aufputz verschmähten und nirgends durch Verheimlichung oder Beschönigung irgend welche Bestechung des Urteils versuchten. Es liegt nichts näher bei solcher festlichen Veranstaltung, die doch naturgemäß immer zunächst auf äußere Wirkung zielt, als die Verleitung zum Theaterhaften: Schwächen zu verbergen und blendenden Glanz recht geflissentlich in den Vordergrund zu rücken, daß er alle Blicke gleich völlig aufsaugt. Wer vor zwei Jahren die Berliner Jubelausstellung gesehen hat, wird sich erinnern, mit welchem Raffinement es damals angeordnet war, daß in jedem Saale irgend ein Bravourstück immer alles Interesse verschlang und im willkommenen Schatten daneben Mittelmäßigkeit und Talentlosigkeit unbemerkt sich gütlich thaten; indeß diese österreichische Ausstellung jeden gleichmäßig zum Worte läßt, Blendwerk vermeidet und unbestochene Richter will. Virtuoses sah man dort mancherlei, hier ist man in einer Gesellschaft, die auf ihren Wert vertraut und es nicht nötig hat, sich erst durch auffälliges Virtuosengeschick zu empfehlen.

Es ist merkwürdig, welche Übereinstimmung hier zwischen Form und Inhalt, zwischen der Weise der Ausstattung und dem Charakter des Ausgestellten besteht: die nämliche schlichte Geradheit, die die Anordnung auszeichnet, ist auch die Tugend des Angeordneten.

Es ist keine laute, pompöse großthuende Kunst, die wir hier finden. Es ist stille, fleißige Arbeit. Die hält nicht viel vom großen Wollen. Das geringste Können achtet sie mehr. Sie fliegt nicht zum Himmel auf mit prahlerischen Plänen, aber wohin sie einmal den zaghaften Fuß gesetzt hat, dieses Gebiet erobert sie sich völlig zum Heim mit hartnäckiger Beharrlichkeit. Sie berauscht nicht; sie coquettiert sogar ein wenig mit ihrer Nüchternheit. Sie will uns nicht überwältigen, so daß wir mit aller Empfindung ihrem Vorwurf erliegen und nie wieder dieser Ergriffenheit vergessen. Wir sollen nur anerkennen, mit welchem Eifer sie das Viele, das sie vermag, erlernt hat. Es ist der Höhepunkt der Reaktion gegen die Romantik, der sich in dieser Ausstellung manifestiert. Alle romantischen Anforderungen an die Kunst, die mächtigen Gedanken, die erschütternden Ideen, diese Richtung auf das Ewige, Stetige, Unvergängliche, diese Verschmähung des Gewöhnlichen, diese Absonderung der ganzen Weise des Künstlers vom Brauch der täglichen Wirklichkeit, alles, was nach dem romantischen Prinzip das Kunstwerk macht, ist hier verleugnet. Was die Romantik verschmähte und worauf sie mit verächtlichem Hochmut herabsah, die Herrschaft über die Technik hinwieder, ist diesen Modernen die Hauptsache. Jene Malerei prätendierte, daß ihr die Welt gehorche, während ihr doch in Wahrheit nicht einmal der eigene Pinsel gehorchte. Diese übt sichere Macht über den Pinsel und an der nächsten Umgebung, die vor jedem Auge liegt, will sie sein Vermögen erweisen. Viel Arbeit liegt zwischen diesen beiden Gegensätzen. Jene eigentlich romantische Malerei freilich, die nichts als Gedanke war, währte nicht lange. Sie verständigte sich bald nur mehr durch konventionelle Zeichen, in deren Bedeutung man erst eingeweiht sein mußte, um ihren Sinn zu enträtseln, und wie an einer Geheimschrift ging man an ihr nach kurzem Kopfzerbrechen vorüber. Aber die Verflachung und Verwässerung der Romantik, die mit Kaulbach schon beginnt, in der Düsseldorferei der Dreißiger Jahre sorgsame Pflege erfährt und mit Piloty zu ihren üppigsten Triumphen gedeiht — in Frankreich wird dieselbe Entwicklung durch Delaroche, in Belgien durch Gallait bezeichnet — diese auf Philistermaß reduzierte Romantik bewies dafür desto zäheres Leben Es bedurfte der ganzen rücksichtslosen Brutalität des französischen Naturalismus, um ihr befestigtes Ansehen in Trümmer zu brechen.

Völlig sind ihre Spuren auch aus der gegenwärtigen Malerei noch

nicht getilgt. Man braucht nur durch die deutsche Abteilung der Ausstellung zu schreiten, um das zu erfahren. Die Deutschen haben nämlich eine solche Hochachtung vor ihrer berühmten Kontinuität der Entwicklung, daß sie es, um nur ja alles Unvermittelte und Sprunghafte zu vermeiden, in allen Dingen lieben, sich mit Gewalt ins Altväterische hineinzuzwängen; so glauben sie es denn auch jenem hohen Stil in der Malerei, den man in dem nämlichen Maße bewunderte, in welchem man ihn mißverstand, schuldig zu sein in allem Historischen und häufig auch im Genre, das sie dadurch zu adeln vermeinen, das Gespreizte, Gemachte und Affektierte zu pflegen, was man dann für Würde ausgiebt. Die starken Talente haben sich freilich von solchen Anfällen immer rasch genug wieder erholt: an ihrem Menzel, dessen kernfrische Natürlichkeit, an den aufrechten Traditionen Chodowiecki's und Graff's aufgewachsen, niemals zu solchen Verrenkungen verlockt werden konnte, besitzen sie ja den besten Quell der Gesundung. Auch die Spanier gemahnen an die Romantik: freilich nicht an ihre kornelianischen Anfänge noch an jene sentimentale Geziertheit, die in Frankreich Ary Scheffer, bei uns Schadow heißt, aber desto mehr an den Ausgang der Romantik in jener Meiningerei, die wie ein Gespenst nacheinander alle Künste beunruhigt. Auf einer Riesenleinwand sich in stürmischen Kulisseneffekten auszutoben ist ihnen Herzenslust, und sie sehen aus wie vergrößerte und verbesserte Pilotys — verbesserte: denn ihr technisches Können ist weit größer.

Man braucht nur einen Namen, den Fritz von Uhde's, zu hören, um zu erfahren, daß neben solchen Nachwirkungen der Vergangenheit auch in der deutschen Abteilung der moderne Geist zu Erscheinung gelangt. Aber seine Offenbarungen haben hier immer den Charakter des Experiments. Es sind heftige Stöße, die gegen das Alte ankämpfen; aber sie erkämpfen nichts neues. Sie widersprechen der Überlieferung, aber sie überwinden sie nicht, weil man es ihnen anmerkt, wie wenig sie sicher sind, was an ihre Stelle zu setzen. Sie verstärken nur die Unzufriedenheit mit der Tradition; aber sie erfüllen nicht die Sehnsucht nach einer Wandlung der Kunst — sie sind selbst blos Verkörperung dieser Sehnsucht.

Wir zögern, es zu sagen — es kam uns so unvermutet, und wir wehrten uns lange dagegen wie gegen einen Irrtum, und einer Freude, wenn man sie falsch fürchtet, widersteht man ja am hartnäckigsten —

und es wird jedenfalls noch einer eingehenden Begründung bedürfen, aber viele teilen die Meinung: es ist, als wäre in dem Inhalt der österreichischen, der italienischen und der skandinavischen Abteilung ein Fortschritt über diese Vorbereitungen hinaus, als wären dies schon die keimenden Anfänge einer neuen Kunst.

Es ist nicht der Realismus. Die Franzosen haben ihn uns vorgemacht und ein gesittetes Maß von Realismus ist auch in unserer Malerei längst heimisch geworden. Es ist nicht diese bewunderungswürdige Herrschaft über die Mittel der Kunst, dieser Triumph der technischen Schulung. Die Franzosen vollbringen noch ganz andere Kunststücke. Es ist ein sehr einfaches Ding, das wir bei den alten Bildern als ein ganz selbstverständliches hinnehmen und das doch den neuen völlig abhanden gekommen schien: es ist die Naivetät und die Unpersönlichkeit dieser Malerei.

Bei den Romantikern verstellt den Genuß die Ohnmacht des Künstlers: die Absicht vergewaltigt den Maler, der ihrer Größe mit seinen unzulänglichen Mitteln nicht gewachsen ist. Bei den modernen Franzosen verstellt den Genuß der Uebermut des Künstlers: die Technik vergewaltigt den Maler, der ihren Fähigkeiten keinen würdigen Vorwurf weiß. Immer haben wir nur den Künstler vor Augen: was der Künstler will, was er kann; das Kunstwerk verschwindet. In den genannten Abteilungen aber finden wir Bilder, an denen sich das Ungewöhnliche ereignet, das doch als das Natürliche erscheint: wir vergessen den Künstler über dem Genuß des Kunstwerkes. Wir bewundern nicht mehr, wie tief ist dieser Gedanke, wie glänzend diese Mache — wir verlieren alle kritische Haltung und überlassen uns der Freude.

---

2. Österreich, Italien, Norwegen.

Das von aller Umgebung losgelöste, weltentfremdete Individuum in seinen Verband zurückzuführen, durch seine Unterordnung unter die eingesehene Notwendigkeit den Dünkel seiner Gottgleichheit zu brechen, die verkürzte Wirklichkeit in ihr Recht zu restituieren — darum kämpft alle Gedankenarbeit dieses Jahrhunderts. Weg mit dem Götzendienst der

Persönlichkeit, mit der unerträglich gewordenen Herrschaft der souveränen Menschenvernunft über alle Welt! Wieder einmal ertönt, inbrünstig und voll heißer Sehnsucht, der Ruf nach Natur, der jedesmal erschallt, so oft die Entwicklung des Geistes vor eine Wende gelangt, und jedesmal in neuer Bedeutung. Die Persönlichkeit zu vertreiben und das Unpersönliche herzustellen, wird die Devise der Kunst. Aber zähe, hartnäckig und von beharrlicher Wehrkraft ist die Persönlichkeit, und zehnmal niedergeschlagen, erhebt sie immer wieder das trotzige Haupt.

Gesagt ist es leicht. Die Entwicklung des allgemeinen Geistes hat in das Gegenteil umgeschlagen: sie hat sich auf den Kopf gestellt, oder wie ihre Liebhaber es ausgedrückt haben wollen, auf die Füße, während sie vordem auf den Kopf stand; ihr gerecht zu werden, braucht die Kunst nur das Nämliche zu thun. War das Kunstwerk vordem immer nur Ausdruck des Künstlers, so braucht es jetzt blos Abdruck der Wirklichkeit zu werden und galt die Wirklichkeit vordem nur als der Stoff, dessen sich der Künstler zu seinem Abbild bediente, so braucht jetzt blos das Talent des Künstlers als der Stoff zu gelten, dessen sich die Wirklichkeit zu ihrem Abbild bedient. Aber wenn das Individuum in seiner theoretischen Einsicht immerhin sich zu solcher Erniedrigung bequemt, in seinem praktischen Verhalten kann es die Privilegien jener Vorherrschaft nicht vergessen. In den Gedanken, so sehr seine Berechtigung anzuerkennen es sich nicht länger entbrechen kann, will es sich niemals fügen, daß etwas Anderes das Wichtigere am Kunstwerk sein könnte als die Eigenart und Besonderheit seines Künstlers.

Die Persönlichkeit will sich nicht unterkriegen lassen und eine endlose Kriegsgeschichte ist darum alle Geschichte der modernen Malerei seit dem Ausgange der Romantik. Es ist sehr lehrreich, die einzelnen Phasen dieses Kampfes zu betrachten, alle die Unterstützungen und Reserven zu untersuchen, die die zurückgeworfene und vertriebene Persönlichkeit immer wieder aufzubringen und vorzustoßen versteht, um sich vor dem letzten Streich der Vernichtung zu bewahren.

Weg mit der in der Gedankenwerkstatt der Künstler geschaffenen Welt, her mit der lebendigen Wirklichkeit, so wie sie ist, ohne Zuthat, ohne Anstrich, keine Beschönigung, keine Vergrößerung, nichts als die schlichte, ungezwungene Wahrheit! Dichtet nicht länger in Formen, singt nicht in Farben, wiederholt die Natur! Wir wollen nicht noch eine besondere Schöpfung von jedem einzelnen, seine eigene Extrawelt, neben

jener urewigen, tausendjährigen, unvergänglichen! Nur treue Zeichen ihrer geheimnisvollen Pracht, Erhabenheit und Würde, ihres Schreckens und ihrer Milde, ihres tödlichen Ernstes und ihrer scherzenden Schelmerei sollt Ihr uns geben, daß wir in kleinen Endlichkeiten so ihre unendliche Größe mit den Sinnen zu erreichen vermögen! Gebt uns Wirklichkeit! Gut. Die Maler widerstehen dem allgemeinen Bedürfnis nicht. Sie hören auf, ihre Ideen zu malen. Aber malen sie die Wirklichkeit? Ja, wenn die Wirklichkeit so leicht zu erfassen wäre! Sie sind ehrlich bestrebt, ihre Gegenstände dem täglichen Leben zu entnehmen. Aber was wissen sie vom täglichen Leben, wann hat es sie berührt, die Künstler, die der Brauch der gesellschaftlichen Ordnung und jene fluchwürdige Trennung von Kunst und Leben ja als eine besondere Kaste abscheiden von aller rauhen Gewöhnlichkeit? Nein, sie kennen nur sich, das eigene Herz und die eigene Sehnsucht, und die Schule und die Genossen. Äußere Wirklichkeit kennen sie nur eine, freilich diejenige, welche jenem Wirklichkeit heischenden Publikum, weil es niemals auch nur mit einer flüchtigen Ahnung über seine eigene Beschränkung hinausgeht, als die einzige gilt, und um die allein es sich ihm bei jener Forderung handelt: den Durchschnittsverstand und den Durchnittsgeschmack der beschauenden Menge. Und so malt diese Malerei nicht mehr die Ideen der Künstler, sondern die Vorstellungen der Laien. Auf die Malerei der genialen Exzesse folgt die Malerei der philiströsen Trivalität. Die Kunstgeschichte wird eine Sammlung von Familienblatt-Illustrationen. Jene vergrößerte und geschmückte Traumwelt der künstlerischen Begeisterung, die alles Irdische bis an seine letzten Schranken durchflogen und kein Genügen findet in dieser engen Umgrenzung, verschwindet und jene verkümmerte, verrenkte, verschnörkelte, entkräftete, hanswurstmäßige Welt, wie sie der platte Spießbürger, der nichts kennt als seine eigene Borniertheit und ohne diese Kategorie nichts zu denken vermag, Abends bei seiner Pfeife nach seinem Ebenbilde sich einbildet, wird die Domäne der Kunst. Und das nennen sie Wirklichkeit, freuen sich, daß sie so gemütlich ist, und verschimpfen jeden, der durch Widerspruch sie stört, als peinlich, unerquicklich und verdorben.

Es braucht keiner besonderen Belege für diese Sorte von Kleckserei. Der Durchschnitt der ganzen deutschen Malerei vom Ausgange der Romantik bis auf die jüngste Zeit ist nichts anderes und es giebt kaum ein deutsches Haus eines bürgerlichen Mäcenas, dem die Wände nicht

durch solche Schändungen der Kunst versudelt wären. Will aber einer, um allen aufgespeicherten Groll einmal zum Ausbruch zu entladen, was mitunter gut thut, ein besonders boshaftes und aufreizendes Beispiel, betrachte er in der Ausstellung Hausleithner's „Auf der Alm" — dieses Manifest des schlechten Geschmackes, der Impotenz und der Verlogenheit kann als warnendes Exempel dienen.

Aber die Künstler hatten wenigstens einmal das Schlagwort der Wirklichkeit. Sie gingen hinaus. Sie thaten die Augen auf und dieses und jenes Talent fand doch allmälig Selbstvertrauen genug, über die Philisterbrille hinwegzublinzeln. Sie erblickten Wirkliches, beobachteten es verwundert, entdeckten seine Reize, belauschten sein Geheimnis, versuchten und lernten es nachzubilden. Der die verliebte Dirn, der weinselige Geistlichkeit, stammelndes Kind dieser, jener lallenden Greis, Rauflust, Zecherfreude, Wildererplage. Nachschaffung gelingt ihnen. Aber man möchte doch mehr. Bei der Skizze und dem Kleinbild beruhigt sich kein Ehrgeiz. Man möchte sich doch auch in was Größerem zeigen. So tragen sie das Beobachtete zusammen, fügen eines an das andere, vereinigen es. Sie komponieren diese Elemente einer neuen Kunst nach der überlieferten Weise der alten. Ihre Bauern sind echt; aber sie zwängen sie in theaterhafte Situationen. Sie fügen realistische Einzelheiten in die hergebrachte Schablone. Denn ihre Beobachtung, ungewohnt der Wirklichkeit und verwirrt durch ihre Fülle, wagt sich nur an die Teile heran: dem Ganzen und seinem Zusammenhang ist sie nicht gewachsen. Ihre Auffassung des Wirklichen verhält sich zu der Erfassung der Wirklichkeit, wenn ein solcher entlegener Vergleich statthaft ist, wie die Linné'sche Artenbetrachtung zur Darwin'schen. Sie haben nur Stücke der Wahrheit: wer aber nicht die ganze Wahrheit, hat nur die Lüge.

Wenn wir nicht so gefühlsroh und unempfindlich wären in allen Fragen des Stils, so hätten wir diese schändliche Verkuppelung von Realismus und Philister-Idealismus niemals auch nur einen Tag ertragen. So aber haben sich ihr die kräftigsten Talente, Bautier, Kraus, Defregger, ohne Zaudern gefügt und jener banausische Haufe, der bei uns in allen Angelegenheiten der Kunst den Ausschlag giebt, jauchzte ihnen zu.

Will man diesen ins Philister-Idealistische verkleideten Realismus mit dem echten Realismus vergleichen, so halte man einmal Emanuel Spitzers „Die Lehrerin kommt" neben Eugen v. Blaas' „Das Ma-

rionettentheater im Kloster". Beide arbeiten mit realistischen Gestalten. Beide haben vortrefflich beobachtet. Beide bilden gut nach. Aber jenes arrangiert aus realistischen Elementen eine Komödienszene, wie sie der Regisseur aufstellt; dieses fügt die wirkliche Einzelnheit in ihren wirklichen Verband, wie ihn der Zusammenhang des Lebens bestimmt. Und darum ist jenes Bühne, dieses Natur.

Aber nun siegte jener unnachgiebige Zug nach dem Realismus aufs neue. Nicht blos die Einzelnheiten, auch ihr Verhältnis untereinander selbst dem Leben zu entnehmen spornte er die Kunst an, die Franzosen seit Manet und der Deutscheste der Deutschen, Menzel, gingen voran. Durchaus nur Abschrift der Wirklichkeit sollte diese Malerei sein. Der Persönlichkeit ward schwüle. Überall sieht sie sich verfolgt, umstellt, von allen Punkten verjagt. Eine Rettung blieb ihr. Wenigstens an der Handschrift der Abschrift sollte man sie erkennen. Mochte das Kunstwerk nichts sein als reproduzierte Welt: das künstlerische Individuum machte wenigstens seinen Schnörkel darüber, und indem es ihm seine Firma aufsiegelte, errang es noch einmal die schon verlorene Herrschaft. Das ist der Realismus der Virtuosen.

Man muß es bedauern, daß in dieser Ausstellung Skarbina nicht reicher und besser vertreten ist. Kein anderer illustriert diese Phase für Deutschland wie er. Seine künstlerische Eigenart, diese seltsame Verquickung von äußerstem Naturalismus des Inhalts und äußerster Manierirtheit der Form — in einer im vorigen Jahre von Fritz Gurlitt in Berlin veranstalteten Sonderausstellung seiner Werke war sie am deutlichsten — ist typisch für die ganze Richtung.

Das ist nun das gewaltige Verdienst unserer Jubelausstellung, das sie über alles Ähnliche der letzten Jahre erhebt, daß ihre österreichische, italienische und norwegische Abteilung das erste Mal auch diese Phase in der Überwindung des künstlerischen Individualismus abgeschlossen und den echten Realismus voll und ganz im Triumph des Sieges zeigt.

Wir sehen, welch ungeheurer Fleiß und unermüdliche Sorgfalt zur Vorbereitung dieses Erfolges notwendig war, um nur einmal diese höchste Vollendung der Technik zu erreichen. Hugo Charlemont, Wisinger-Florian, Hamza, Probst, Hugo Darnaut, Ruß, Schindler, Hueber sind solche Pionniere. Wir sehen, wie vieler immer wiederholter Ansätze es dann weiter bedurfte, um mit diesem Können endlich die spröde

Wirklichkeit zu bezwingen. Kinzels sentimentales „Zu spät", Anton Müllers arrangirte „Astronomen", Schweningers Dekorationssucht Julius v. Blaas' Rückfall in die Bettlerromantik sind solche angeschlagene Angriffe. Wir sehen endlich die Sieger selbst: Josef Gisela, Karl Zewy, Julius v. Blaas in seinem „Bischofshofener Pferdemarkt", Anton Müller in seinem „Nichts für uns", Eugen v. Blaas, Ernst Nowak, Isidor Kaufmann, Karl v. Merode und Josef Engelhart unter den Wienern"; Pietro Torrini, Dall'Oca und Tito Ettore unter den Italienern.

Was diese für das Genre vollbringen, die Befreiung der Wirklichkeit zur Alleinherrschaft in der Kunst, das bedeuten die Norweger Hans Dahl, Adelsteen Normann und Georg Rasmussen für die Landschaft.

---

3. Berühmte Namen.

Es ist oben dargelegt worden, daß die Auszeichnung dieser Ausstellung in der Größe der Kleinen besteht. Zum Ausgleich sind dafür die Großen desto kleiner. Nicht blos daß das effektsichere Talent Munkacsys nur durch das herzlich mittelmäßige und gewöhnliche Porträt Liszts repräsentirt wird. Nicht blos, daß, während doch sonst, wo immer Matejko erscheint, gleich alle Aufmerksamkeit von seiner Besonderheit aufgesaugt und heftige Fehde der Meinungen durch sie erregt wird, sein derbes, nüchternes, ungelenkes Mädchenporträt und die „Ein Lied" betitelte trockene Konfusion von den meisten überhaupt gar nicht bemerkt werden. Nicht blos, daß dieser „Feierabend auf der Alm" den Defregger-Schwärmern bitterböses Herzeleid bereitet, weil er so boshaften Spott provoziert, dem ihre Wehrlosigkeit nicht zu begegnen weiß, und Benjamin Vautier durch diese biedere Familiensimpelei „Eine bange Stunde" in die sentimentale Schwäche seiner düsseldorfischen Jugend zurückfällt. Auch der gewissenhafte Chronist der neueren deutschen Geschichte, Anton von Werner, hat uns, wenngleich sein gut gemeintes Stimmungsbild Bewunderer versammelt, die der lärmende Farbenwirrwarr nicht stört, und selbst für die plumpe Burschikosität seines Selbstporträts sich Beifall findet, ohne Botschaft seiner eigentlichen Bedeutung gelassen. Knaus ist nur durch seinen vortrefflichen Helmholtz und Mommsen, Zierden der

Berliner Nationalgalerie, nicht im Genre, Lenbach durch eines seiner Bismarck-Bilder, nicht das beste, vertreten. Der große Pionnier der Wahrheit, Adolf Menzel, erscheint in seiner „Gasteiner Prozession“ und den köstlichen Aquarellen blos als der liebenswürdige Humorist; von seiner gewaltigen Historienmalerei giebt diese Ausstellung kein Beispiel. Am schlimmsten aber hat sie wohl an Siemiradzki gehandelt: eine solche Banalität hätte diesem vorher keiner zugetraut.

Andreas Achenbach zeigt eine Mondnacht und den Strand von Neapel, Benezur ein Porträt Tiszas, Gussow das geistvolle Antlitz der Ossip Schubin, Angeli die Gräfin Zichy, Andreas Achenbach und einen entzückenden Knaben von unsäglichem Liebreiz, F. A. Kaulbach hat seine „Lautenschlägerin“ mit geringer Veränderung wiederholt, Hugo Kaufmanns „'s Leibg'sangl“, Wilhelm Diez' „Verhör“, Paul Meyerheims „Zigeuner“, Favrettos „Auf der Promenade“, Vineas „Windstoß“, Passinis „Absolution“ — durchaus anmutige Scenen. Alles das sind angemessene Vertretungen, die keine Erwartung enttäuschen. Eugen Felix erreicht weder mit dem Bildnisse des Grafen Trauttmannsdorff, noch mit dem Schmerlings die Vorzüge jener berühmten Kindergruppe, die vor zwei Jahren in Berlin so maßlose Bewunderung erregte. Alexander Goltz war in seinem „Christus und die Frauen“ seinem Meister Feuerbach näher als in diesem „Christmorgen“.

Der jungen deutschen Hellmalerei wird diese Ausstellung nicht gerecht. Schlittgen, Liebermann und Leopold von Kalckreuth fehlen gänzlich. Skarbina ist unzulänglich, als Reporter der Großstadt gar nicht, Fritz von Uhde nur durch eines seiner Christusbilder, Claus Meyer durch seine „Würfler“ vertreten. Friedrich Stahls „Schluß der Saison“, Walther Firles „Morgenandacht“ und Sonntagsschule“, Emil Raus „Im Manöver“ reichen nicht aus, diesen Mangel auszugleichen. Er ist um so bedauerlicher, als diese Neuheit der deutschen Malerei den Wienern bisher völlig unbekannt geblieben ist und sich nicht bald solche Gelegenheit bieten wird, dieses Versäumnis gut zu machen. Sie verdient aber, daß jedermann sie kenne, untersuche, prüfe, ihre Tendenzen einsehe und vergleiche, weil wie in einer Cuvette alle Niederschläge des modernen Geistes in ihr zusammenfließen. Sie ist kein neuer Abschnitt der Malerei, aber sie ist Forderung und Ankündigung eines solchen.

Die von den Franzosen übernommene Gewohnheit, die Gegenstände im vollen Tageslicht als ihrer natürlichen Beleuchtung zu betrachten, ist

das Gemeinsame, das die Angehörigen dieser Schule verbindet. Aber in der Verwendung gewinnt dieses Prinzip bei jedem einzelnen eine andere Bedeutung. Liebermann ist der Revolutionär, der nur um jeden Preis aller Überlieferung was anhaben und durch geflissentliche Beleidigung ihrer Gesetze sie brutalisieren will, und nur als einen Gährungsstoff drängt er diese Technik der Malerei auf. Skarbina, Schlittgen, Stahl sind Lebemänner der Kunst, die sich für gewöhnliche Kost den Magen verdorben haben und nur die starke Würze ungewohnter Seltsamkeiten schmackhaft finden. Sie reizt der haut goût dieser Manier. Claus Meyer ist der Hindernismaler, dem jede Schwierigkeit recht ist, weil in ihrer Überwindung, indem darin seine Kraft sich bewährt, sein Stolz schwelgt. Rau und Firle gehören zu jenen freundlichen Naturen der Gerechtigkeit und Mäßigung, die nie etwas ganz, aber alles in etwas billigen, keinem Fortschritt sich verschließen und aus jeglichem den Kern zu gewinnen trachten, den Neuerern Dornen im Auge, weil sie ihre Einseitigkeit verpönen und gegen sie das Recht des Alten wie ihr Recht gegen das Alte verfechten, und doch wohlthätige Kunstgärtner ihres Erfolges, weil nun die Menschheit einmal die Entwicklung in Kompromissen liebt. Fritz v. Uhde endlich, dem Idealisten des Naturalismus, ist die neue Weise Werkzeug und Behelf der Wahrheit: seine herbe und schlichte Eigenart, die jeden Prunk vermeiden und ohne Umschweif ihr Bekenntnis sagen will, scheut die Farbe, weil sie von jedem äußerlichen Glanz Verlockung und Gefahr für ihre keusche Innerlichkeit fürchtet. Sein „Komm', Herr Jesus, sei unser Gast", das die Berliner Nationalgalerie gesandt hat, erregt viel Aufsehen, Widerspruch und Streit. Aber nicht dieser ungewohnten Technik wegen geschieht es, daß es so reiche Aufmerksamkeit versammelt. Wie er den biblischen Stoff, daß er ihn an modernen Proletariern und den Erlöser als einen demokratischen Agitator behandelt, empfinden die meisten wie eine Herausforderung und erhitzen sich darüber als eine verwegene Neuerung. Sie haben Unrecht. Die Gestalten der Gegenwart und der Heimat für die religiöse Malerei zu verwenden ist kein Neues. Sie vergessen, daß Gebhardt das Nämliche that, als er die christliche Mythologie an esthnischen Bauern verkörperte. Sie vergessen Rubens und Rembrandt, denen es, ob sie nun christliche oder heidnische Tradition zu malen unternahmen, niemals in den Sinn kam, ein anderes als ihre unmittelbare Umgebung malen zu können. Und sie vergessen, daß die religiöse Malerei — da wir, wo wir empfinden

sollen, die hergebrachte Schablone am allerwenigsten vertragen — wenn sie nicht langsam absterben, sondern durch Wandel sich verjüngen will, nur diese Wahl hat: entweder unserem Wirklichkeitssinn durch die Entscheidung für den historischen Verstand zu genügen, indem sie das alte Jerusalem wieder erbaut, etwa wie Flauberts „Salambo“ das alte Karthago wieder erstehen ließ — das Verfahren des Wereschagin; oder den unvergänglichen Gehalt jener religiösen Bewegung seiner vergangenen Form, in der er nur unverständlich wird, zu entkleiden, ihm seine moderne Erscheinung zu gewähren, sozialistische Tendenzmalerei zu werden.

Bewundert und geliebt wird kein Bild der ganzen Ausstellung mit solcher Inbrunst wie Hubert Herkomers „Miß Grant“. Vor zwei Jahren in Berlin ist es ebenso gewesen, und alle Wanderung dieses Bildes war ein einziger langer Triumph. Niemand widersteht ihm. Keiner, der es einmal gesehen, kann es vergessen. Ins Herz wächst es jedem. Es vollbringt das Seltene, daß Verständige, Feinschmecker und Kunstpöbel einig sind. Kritik verstummt. Nur eifersüchtig ist jeder auf den anderen, will den Genuß nicht teilen, möchte allein sein mit diesem Gegenstande der Andacht. Mancher wohl wehrt sich erst gegen den Zauber und möchte alle Wirkung auf das technische Kunststück schieben, das eine helle Gestalt auf hellem Grunde zeigt. Aber er muß es bald gestehen, daß umgekehrt gerade dieses Unvirtuose, diese Mäßigung des Könnens, die Unterordnung des Künstlers, der durch seine kräftige Eigenart seinen Gegenstand nur ergänzt, niemals behindert, die große Tugend dieses Meisterwerkes ausmacht. Darin eben besteht das Klassische dieses Bildes, daß die Kunst einer glücklichen Begabung sich in ihm mit dem Liebreiz eines glücklichen Geschöpfes zu harmonischer Wirkung verbindet.

Die sogenannte „historische" Schule der Nationalökonomie.

In Deutschland ist seit einiger Zeit unter den akademischen Lehrern der Nationalökonomie eine heftige Fehde über Fragen der Methode entbrannt. Induktiv oder deduktiv, exakt-historisch oder abstrakt-dogmatisch — das sind die Schlagworte, die der Kampf herüber und hinüber schleudert.

Die herrschende Schule ist jedenfalls die sogenannte „historische". Jene Schule des deskriptiven Verfahrens, die mit Roschers „Grundriß zu Vorlesungen über die Staatswirtschaft nach geschichtlicher Methode" (Göttingen 1843) begann und ihre ausgiebigste Förderung durch Hildebrands „Nationalökonomie der Gegenwart und Zukunft" (1848) und Knies' „Politische Ökonomie vom Standpunkte der geschichtlichen Methode" (1853) erfuhr. Sie sitzt heute in der Wissenschaft obenan, spielt die erste Geige in der akademischen Fachlitteratur, hält alle Katheder besetzt, weist jeden Andersgläubigen unduldsam zurück und zieht in Muße die letzten Konsequenzen ihres konstituierenden Prinzips. Über die Roscher und Knies ist sie längst weit hinausgeschritten. Ja, das heißspornige, jüngere Geschlecht, das sich heute vornehmlich um Gustav Schmoller schaart, ist undankbar genug, diese seine eigentlichen Väter geradezu zu verleugnen, auch sie mit verachtender Geberde kurzab zu den „Dogmatischen Köpfen" zu werfen.

Der Anhänger des abstrakten, des deduktiven Verfahrens giebt es weit weniger. Lange haben sie sich nur vorsichtig defensiv, nur die gröbsten Ausschreitungen der Historiker abwehrend, verhalten. Erst in der jüngsten Zeit sind sie in naturgemäßer Reaktion gegen jene Dalai-lamawirtschaft der herrschenden Schule nun auch ihrerseits zu direktem

Angriff übergegangen. An die Namen Karl Mengers und Heinrich Dietzels vornehmlich knüpft diese Bewegung.

Was ist nun eigentlich der Gegenstand dieses Streites? Worum handelt es sich im Grunde?

Nach der überschäumenden Heftigkeit zu urteilen, mit der die Kämpfenden auf einander losfahren, nach der Rücksichtslosigkeit ihrer Sprache, nach ihrer Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel: augenscheinlich um eminent prinzipielle, um grundlegende Fragen, in denen es nur schroffes Ja oder Nein, durchaus keine nachgiebige Vereinigung giebt. Anders wäre die gehässige Animosität und persönliche Gereiztheit kaum zu erklären, die das Charakteristische dieser Debatten ist. (Vgl. Dietzel in Conrads Ib. VIII. S. 111.) Um die „fundamentalen Prinzipien wissenschaftlicher Methodik“ (Menger) behauptet man zu ringen. Ein mit der Wissenschaft „auch nur einigermaßen Vertrauter“, ein „nicht ganz Unerfahrener“ (Menger), „wer auch nur von einem Hauch des modernen wissenschaftlichen Geistes berührt worden ist“ (Leser), müsse die Fehler vermeiden, deren man den Gegner zeiht. Man erhebt sich gegen eine „der geistigen Schwindsucht verfallene Richtung“ (Schmoller), gegen „abstrakte Nebelbilder, denen jede Realität mangelt“ (Schmoller), gegen „die eigentliche Verderblichkeit des gegenwärtigen Zustandes der politischen Ökonomie in Deutschland“ (Menger). Es muß in der That ein wesenstiefer, ein unüberbrückbarer Gegensatz der Anschauungen sein, der die Streitenden zu solcher Erbitterung hinreißt.

Aber, wenn man genauer zusieht, die Form verläßt und sich an den Inhalt hält: dann macht man die überraschende Entdeckung, daß der ganze Streit um des Kaisers Bart geführt wird, daß sachlich die Streitenden vollständig der gleichen Meinung sind.

Die „Abstrakten“ werfen den Historikern vor, daß sie die Alleinherrschaft der induktiven Methode verlangten und alle Deduktion verachteten. Die Historiker werfen den Abstrakten vor, daß sie für die Bedeutung des deskriptiven Verfahrens kein Verständnis besäßen und sich immer nur an „hohlen Abstraktionen“ (Schmoller) vergnügten. Beides ist unwahr.

Schmoller, das anerkannte Haupt der historischen Richtung, sagt ausdrücklich: „Die deskriptive Wissenschaft liefert die Vorarbeiten für die allgemeine Theorie.“ „Alle vollendete Wissenschaft ist deduktiv.“ „Auf Abstraktion beruht selbstverständlich alles Denken und Erkennen.“

Menger, das anerkannte Haupt der abstrakten Richtung, sagt ausdrücklich: „Es giebt zwei Hauptrichtungen des Strebens nach Erkenntnis: die eine will die konkreten Phänomene in ihrer Stellung in Raum und Zeit und in ihren konkreten Beziehungen zu einander, die andere die im Wechsel dieser ersteren wiederkehrenden Erscheinungsformen, die eine das Individuelle, die andere das Generelle, das Typische, die typischen Relationen erfassen. Es giebt auf allen Gebieten Wissenschaften vom Individuellen und vom Generellen und so auch auf dem Gebiete der Volkswirtschaft." Die „Geschichte und Statistik der wirtschaftlichen Erscheinungen sind wichtige Hilfswissenschaften der theoretischen und praktischen Nationalökonomie, ohne deren Studium eine hochentwickelte Theorie der volkswirtschaftlichen Erscheinungen geradezu undenkbar".

Es ist durchaus unmöglich, zwischen diesen beiden Anschauungen auch nur den leisesten Widerspruch zu entdecken. Und in der That, wenn einer aufstünde und den Streitenden den folgenden Satz unterbreitete: Jede Erkenntnis bedarf beider Methoden, der deduktiven wie der induktiven. Keiner kann sie, will sie nicht einseitig werden, jemals völlig entraten. Welche von beiden jeweilig im Vordergrunde der Anwendung zu stehen hat, wird jedesmal das Ziel der Erkenntnis entscheiden. Die Wissenschaft, welche sich die Beschreibung der wirtschaftlichen Zustände, wie sie die verschiedenen Völker und die verschiedenen Zeiten bis auf unsere Tage gesehen, zur Aufgabe setzt, die Wissenschaft der Wirtschaftsgeschichte wird sich vorzugsweise der induktiven, die Wissenschaft, welche sich die Entdeckung des treibenden Prinzips jedes einzelnen wirtschaftlichen Systems, die Enthüllung der Gesetze der einzelnen Produktionsweisen zur Aufgabe setzt, die Wissenschaft der Wirtschaftstheorie wird sich vorzugsweise der deduktiven Methode zu bedienen haben — wenn einer diesen Satz den Streitenden unterbreitete, es würden beide Teile wetteifernd versichern, er habe damit nur ihrer innersten Herzensmeinung Ausdruck verliehen.

Woher also trotz dieser absoluten Wesensgleichheit der methodischen Anschauungen der unabläßige Hader? Woher dies merkwürdige Schauspiel übereinstimmender Zwietracht? Wenn man so völlig einig über sie, was streitet man dann um die Methode?

Weil — keinem noch klar — ein Widerspruch in Aktion getreten, den alle lebhaft empfinden, ohne daß sie es vermöchten, sich über diese Empfindung Rechenschaft zu geben. Weil die historische Schule den

treibenden Instinkt, der sie mit elementarer Gewalt wider die alte Dogmatik führt, zu ungetrübtem Bewußtsein und wissenschaftlichem Ausdruck zu erheben sich bisher vergeblich bemüht hat. Weil der ganze Streit über Induktion und Deduktion nur ein momentaner Ausweg ist, den der in den Gemüthern wild gährende, in der ganzen modernen Gedankenentwicklung zur Notwendigkeit begründete, aber seines Zieles sich durchaus noch unbewußte Drang sich vorläufig gebrochen, bis reifere Einsicht ihm die gebührende Bahn weist.

Worum es sich in Wahrheit handelt, das ist nicht der im Vordergrunde der Debatten lärmende Streit über Induktion und Deduktion, das ist vielmehr der kaum beachtete Widersatz der allgemein philosophischen Anschauungen. Nicht deduktive oder induktive Methode, sondern metaphysische oder dialektische Denkweise — so allein lautet die Frage.

Wenn der denkende Mensch ohne Voreingenommenheit an die Umwelt betrachtend herantritt, sie zu erforschen und zu begreifen, so ist sein nächster und unmittelbarer Eindruck das wechselnde Bild einer unablässigen Bewegung und Veränderung, nirgends behäbig dauerndes Sein, immer und überall nur rastloses Werden. Wie es schon Heraklit ausdrückt: alles ist und ist auch nicht, denn alles fließt. Das ist das Charakteristische aller Erscheinung.

Aber auch die Einzelnheiten zu erfassen, vom allgemeinen zum besonderen überzugehen, nicht nur die Idee, auch ihre einzelnen Begriffe zu verstehen, dazu reicht dieser erste Eindruck nicht aus. Dazu muß das einzelne Glied aus der fortlaufenden Kette gelöst, die Einzelerscheinung aus dem Gesamtbilde herausgerissen und isolirt betrachtet werden.

Diejenige Denkweise, die alle Dinge in der Bewegung, im Werden und Vergehen schaut und aus dem Fluß zu begreifen trachtet, heißen wir die dialektische; diejenige, die die Dinge in ihrer Vereinzelung, losgerissen aus allem Verbande und damit von allem Leben, in ihrer Erstarrung begreifen will, die metaphysische.

Die dialektische Denkweise ist allen naiven Völkern ursprünglich, die den lebendigen Verband mit der Natnr auch im Bewußtsein noch nicht verloren. Je mehr dagegen das Wissen ins einzelne dringt und der Zusammenhang aller Erkenntnis gelockert wird, desto breiter macht sich regelmäßig die metaphysische. Besonders den Anfängen der Naturwissenschaft haftet sie naturgemäß an, so lange diese den Stoff nur sammelt, nicht ihn denkend beherrscht. Ihre mächtigste Beförderung aber, ihre

zuverlässigste Stütze erfuhr sie an der modernen Weltanschauung des Individualismus, wie diese sich seit Luther auf religiösem, seit dem Independentismus auf politischem, mit der abstrakten Rechtsphilosophie auf allgemein philosophischem Gebiete allmälig entwickelt. Das Wesentliche dieser Anschauung ist die Loslösung und Entgliederung des Individuums von aller Umwelt zu souveräner Willkür und — als eine unausweichliche Folge dieses Verfahrens — die prinzipielle Verneinung aller Geschichte.*) Damit war die Dialektik durchaus unvereinbar. So lange diese Anschauung die Welt in Banden hielt, hatte sie durchaus keinen Raum, mußte die metaphysische Denkart in alleiniger, ausschließlicher Geltung stehen.

Wie bemerkt, war es die Naturforschung gewesen, von der die metaphysische Denkweise ihren Ausgang genommen. Sie hatte das Unheil in Zug gebracht. Es war nur billig, daß sie zuerst es auch wieder zum Stillstande brachte.

Es ist hier an jene welterschütternde Gedanken-Entwicklung zu erinnern, die mit Lamarck beginnt und in Darwin ihren Höhepunkt erreicht.**) Mit Darwins Nachweis, daß „die ganze heutige organische Natur, Pflanzen und Tiere und damit auch der Mensch, das Produkt eines durch Millionen Jahre fortgesetzten Entwicklungsprozesses ist" (Engels), ist alle metaphysische Denkart ein für alle Mal über den Haufen gerannt und nur mehr die dialektische möglich.

Überwindung der Metaphysik durch die Dialektik — das ist die Signatur unseres Jahrhunderts auf allen Gebieten der Wissenschaft. Man braucht nur an die Namen Humboldts, Hugos, Savignys, Niebuhrs, Grimms, Bopps und Ritters zu denken. Man braucht vor allem nur an Hegel zu denken, der zum ersten Male „die ganze natürliche, geschichtliche und geistige Welt als einen Prozeß, d. h. als in steter Bewegung, Veränderung, Umbildung und Entwicklung begriffen darstellte und den Versuch machte, den inneren Zusammenhang in dieser Bewegung und Entwicklung nachzuweisen." (Engels.)

Überwindung der Metaphysik durch die Dialektik — das ist auch das Ziel, nach dem die Wissenschaft der Nationalökonomie heute ringt.

---

*) Vgl. Stahl Rechtsphilosophie I. Seite 93 ff.

**) Vgl. Darwin: „Entstehung der Arten" S. 2—12. Jäger: „Die Darwinsche Theorie" S. 7 ff.

Man hört heute nichts öfter als das Schimpfen über das „öde Manchesterthum“ und wenn einer der herrschenden Tagesmeinung, wie sie durch Parlament und Presse geht, glaubte, der müßte die Smith und Ricardo für die dümmsten Kerle der Welt halten, die jemals existiert. Und das Wunderbare ist: wenn man einen der Weislinge fragt, ob denn Ricardos Werttheorie oder seine Rententheorie oder irgend ein anderes Gesetz, das jene genialen Theoretiker aufgestellt, etwa falsch und von der Wissenschaft widerlegt sei, so müssen sie das immer verlegen verneinen.

Die Grundzüge der Ricardoschen Theorie sind im Wesentlichen als richtig erkannt. Keiner der Historiker hat etwas Besseres an ihre Stelle gesetzt, ja auch nur zu setzen versucht. Warum befriedigt sie uns dann nicht? Was schelten wir sie?

Weil sie Relatives für Absolutes, was nur der notwendige Anhang einer bestimmten Produktionsweise, für etwas Festes, Unabänderliches, unablässig sich Gleichbleibendes nimmt, an eine Naturwirtschaft glaubt, wie man an ein Naturrecht glaubte; weil sie metaphysisch ist, anstatt dialektisch. Sie reißt ein Stück aus der Bewegung heraus, fixiert es unter der Lupe und über dem Stück vergißt sie dann das Ganze.

Ein Beispiel. Die ökonomische Entwicklung gebiert eine Periode, in der Waren auf den Plan treten. Mit den Waren der Warenwert. Der Warenwert unterliegt einem bestimmten Gesetz. Dies Gesetz, das „Wertgesetz der modernen bürgerlichen Ökonomie“ (Engels) entdeckt Ricardo. Aber als Metaphysiker hält er es oder richtiger halten es seine Schüler — denn er äußert sich darüber nicht weiter — nicht für das, was es ist, für „den wissenschaftlichen Ausdruck der ökonomischen Verhältnisse der gegenwärtigen Gesellschaft“ (Marx), sondern für ein allgemeines, unabänderliches Gesetz der Natur. Das ist nun noch kein Unglück. Aber nun kommt der noch metaphysischere Metaphysiker Rodbertus und überricardot Ricardo. Strebt gleichfalls nach einem absoluten, für alle Zeiten unwandelbar giltigen, nach einem „natürlichen“ Gesetz des Werts, billigt das Ricardosche, hält es nun aber „nur erst für eine staatswirtschaftliche Idee, noch keine staatswirtschaftliche Thatsache,“ und verrammelt durch diesen grundlegenden Irrtum seiner Theorie jeden Ausweg zu einer gedeihlichen Fortentwicklung. Alle Irrtümer des Rodbertus wurzeln in seiner Metaphysik.

Die wars, die ihm jeden Fortschritt versperrte. Aber nicht ihm allein. Der gesamten Wissenschaft der Wirtschaft überhaupt. Nimmer-

mehr konnte diese über epigonisch verwässerte Wiederholung der Vorfahren hinaus zu neuer Schöpfung sich erheben, so lange sie im Banne der alten Denkweise stand. Nimmermehr konnte sie noch länger gleichen Schritt mit den übrigen Wissenschaften halten, wann sie nicht gleich diesen durch ein neues Prinzip sich verjüngte. Sie konnte sich dem Zug der Zeit, der alle Erkenntnis von Grund aus erfaßte, nicht länger verschließen: dem Zug nach Dialektik.

Diesem Zug der Zeit gerecht zu werden — diesem instinktiven Trieb verdankt die historische Schule ihre Entstehung, ihre Verbreitung und ihre Bedeutung. Man findet seine Spuren in allen ihren Werken. Undeutlich, durch störendes Beiwerk oft bis zur Unkenntlichkeit verwischt, von ihr selbst durchaus nicht gebührend gewürdigt — aber genug an dem: man findet sie, und darin liegt ihr bleibendes Verdienst.

Die alte klassische Ökonomie zog nicht mehr. Da that die historische Schule ihre Bude auf und siehe da! in hellen Haufen lief ihr alle Menge zu. Warum? Etwa dem glänzenden Aushängeschild der Induktion zu gefallen, mit dem sie sich so brüstete? Bewahre! Einzig und allein der kleinen Dosen Dialektik wegen, deren dort ab und zu eine abfiel. Danach verlangte man.

Daß sich die historische Schule über dieses ihr eigentliches Wesen, ihr treibendes Prinzip, bis heute noch nicht klar geworden, daß sie heute noch nicht weiß, worin ihre Bedeutung eigentlich besteht, thut dieser keinen Abbruch. Es wäre thöricht, deswegen diese leugnen, ihr für die Zeit, da sie entstand, eine relative Berechtigung absprechen zu wollen. Der Übergang ist in der Wissenschaft immer rauh und beschwerlich und immer geht tastende Unklarheit der durchbringenden Einsicht voraus.

Von deutscher Litteratur.

Mir träumt ein seltsamer Traum, spaßig und schmerzlich, manchmal. Es ist auf einem Schlachtfelde, weit, in sanften Buckeln herabhängend, dampfend. Da liege ich, in eine Fußangel des Glacis verstrauchelt, hart am Walle, über die zerfetzte Fahne hingeworfen, die von meinem Blute raucht, mit zerschossener Brust. Und ringsum liegen meine Freunde, näher, ferner, mit überspanntem Muskel, das vom Krampf verzerrte Gesicht geschwärzt, aushauchend und verröchelnd wie ich, viele Franzosen, Nordländer und auch einige einsame Deutsche.

Es sind nur Leichen und alles ist fahl vom Tode. Aber in dem unermeßlichen Leide jubelt nur Lust überall und die verlöschenden Lippen lächeln und in der Luft ist Hochzeit. Das Sterben hat den Sieg im Munde.

Und es kommen kräftige Jünglinge von der Höhe, schlank, hochwüchsig, mit adeligen Geberden, und in ihrem Sang schaukelt sich Freude. Und es kommen helle Mädchen, ganz nackt, Eglantinen in der üppigen Flut der Locken, und Flieder flattert aus ihrem Lachen in den lauen Wind. Und alle Natur, was nur geschaffen ist, neigt sich tief vor der Menschheit, weil sie die Kunst hat.

Dafür sind wir gestorben, so schmerzlich. Und wenn es auch wehe that, es stand schon dafür. Und darum lächeln wir so froh, wir blassen Leichen: denn die Kunst ist die Freiheit, das Glück und der Friede.

Wir besitzen nichts von ihr als nur die Sehnsucht. Wir haben ihre sonnige Schönheit nie geschaut als nur im verworrenen Traum der Begierde. Wir wissen nichts von ihr als nur aus dem heißen Drange der Seele, daß sie kommen wird, nach uns, zu einem glücklicheren Geschlechte. Für dieses erwerben wir sie, indem wir sterben, demütige

Opfer, an ihr sterben, auf daß sie lebe. Ein wenig vergnügliches Los, aber um welches dennoch der Enkel uns beneiden wird. Und dankbar, bewundernd und in Ehrfurcht wird er den Muthigen Denkmäler errichten, auf den lauten Plätzen und in den stillen Herzen, den vielen Franzosen, den Nordländern und den wenigen einsamen Deutschen.

Wenige Deutsche, herzbrechend wenige Deutsche! Warum denn, warum denn nur hat dieses Volk, das einmal so groß war, so allen Zusammenhang verloren mit der Entwicklung des Geistes?

Neulich wieder einmal, als ich eine blitzdumme Broschüre*) durchblättere, mit einer Gymnasiastengesinnung, in einem ABC-Schützenstil und von einer wickelkindischen Lebensanschauung, die aber die Thatsachen der gegenwärtigen deutschen Litteratur zu guter Übersicht versammelt, bin ich es wieder recht schmerzlich gewahr geworden, wie unsäglich wenige Deutsche!

Die drei großen, die wir besitzen, Keller, Meyer, Heyse bei Seite, weil sie das letzte Ende einer gewaltigen Vergangenheit sind, aber nicht der scheueste Anfang einer würdigen Zukunft, was zählen wir sonst?

Ein paar geistreiche Kritiker mit verständigen Erklärungen desjenigen, was uns Noth thäte, wie Wolfgang Kirchbach, der sich anschickt, für das heranwachsende Geschlecht zu werden, was Ludwig Speidel für das abtretende ist, der Herold seiner Wünsche, Absichten und Hoffnungen.

Einen, der ein Lyriker ist, Eduard Grisebach; einen, der einer hätte werden können, Martin Greif; und zwei, drei, wie Arno Holz, Karl Henckell, John Henry Mackay, Detlev von Lilienkron, die vielleicht noch einmal welche werden — aber Verlaß ist eigentlich doch nur auf den letzten.

Drei Dramatiker, Fitger, Voß und Anzengruber, bei denen man sich immer wieder fragt, an jedem neuen Werke aufs Neue, verwundert und ratlos: woher nur, woher nur, bei so viel großem Talente, daß sie trotz alledem niemals ein Drama vermögen?

Dann die beiden Suttner, Rudolf Lindau, Carmen Sylva, Ossip Schubin, der Schweizer Widmann, denen manchmal im Novellistischen ein Wurf gelingt; Pötzl und Chiavacci, die Humor haben; und bisweilen, wenn ich seine Lyrik und seine Ethik zusammenhalte, habe ich

---

*) Edgar Steiger: „Der Kampf um die neue Dichtung." Leipzig. Max Sängewald.

schon gedacht, ob sich die Geschichte, närrisch wie sie schon ist, nicht am Ende gar den Fastnachtsscherz gestatten wird, das gegenwärtige Elend der deutschen Litteratur durch den Schotten John Henry Mackay zu erlösen, was eine allerliebste Bosheit wäre.

Und endlich, im Romane, die drei, deren Werden und Wachsen, wer nur irgendwie noch für das Schicksal des deutschen Schrifttums empfindet, mit so atemlosen Wünschen und so viel zitternder Hoffnung begleitet, weil wir uns ja des seligen Glaubens nicht zu erwehren vermögen, daß ihnen, diesem oder jenem, doch einmal am Ende der große Roman gelingen müsse, der große Roman der Gegenwart, den Deutschland braucht: Kretzer, die Mariot und Conrad.

Die Liste ist kurz; und ich fürchte, sie ist vollständig. Es ist nicht leicht, sich zu verzählen, wenn man die Summe der heutigen deutschen Litteratur zusammenrechnet: denn wenn auch viele Ziffern sind, die meisten sind nur Nullen.

Ich habe aber nicht die Absicht, Ihnen ein Klagelied vorzusingen über dieses garstige Elend, das durch Kummer und Wunsch nicht besser wird; sondern umgekehrt gerade, hellen Jubel möchte ich anstimmen, weil mir großes Heil widerfahren und ich Ihnen große Freude bereiten kann: ich kann Ihnen ein Buch nennen, das gut angelegt, von großen Gedanken getragen und in mächtige Wirkungen gegliedert ist. Und so etwas heißt ein Ereignis in Deutschland, heute.

Dieses Buch ist des Münchener Meisters Conrad jüngster Roman: „Was die Isar rauscht,“ *) eine kühne, leidenschaftliche, lendenstarke Studie, die erste aus einem großen Zyklus, wenn ich recht gehört habe, der das ganze Münchener Leben umfassen soll, in Höhen und Tiefen.

Conrad ist, was unter tausenden, die die Druckerschwärze vertheuern, kaum einer: ein Künstler. An diesem köstlichen Briefe gleich, der den ersten Band des Romanes einleitet, einem kleinen Meisterwerk von glücklicher Charakteristik, gesundem, saftigem Humor und schlankem, waldwüchsigem Geiste, wird man es sofort gewahr, daß er ein Rassemensch ist, an dem alles Charakter, Bestimmtheit und Eigenwillen hat, in den kein Fehl gemischt ist, reinblütig und edel. Er hat nichts gemein mit der Masse, deren niedrige Instinkte, die nur auf Lüge und Ver-

*) Leipzig, Wilhelm Friedrich.

gnügen gehen, er geflissentlich beleidigt, und ihre dumpfe Gleichgiltigkeit durch seine Besonderheit aufzuschrecken und zu verblüffen ist ihm ein lieber Stolz. Dieses beides aber, Rasse haben und anders sein als die anderen, das sind die zwei Kardinaltugenden, welche allein den Künstler machen.

Das eine große Werk, das jeder Künstler in der Seele trägt, für welches allein er lebt, und an welchem er ruhelos schafft, seit er atmet, womit jeweilig er scheinbar auch beschäftigt sei, dessen seine anderen Schöpfungen nur Vorboten oder Nachzügler sind, jenes eine große Werk, in dem wie in einer letzten Generalbeichte seiner gesamten Empfindung der Künstler sich ganz giebt, alles was er hat und ist, ohne Rest, hat Conrad noch nicht geschaffen, auch in diesem neuesten nicht. Es ist viel Conrad darin, weshalb es so anmuthig ist, wohlgefällig und voll Reiz; aber es ist nicht der ganze Conrad darin, noch nicht der letzte Gehalt seiner seelischen Tiefe. Es ist nur erst eine Verkündigung, eine Annäherung, ein hoher Wechsel auf die Zukunft.

Seine Vorzüge sind mannigfach und man entdeckt ihrer neue jedesmal, so oft man es liest. Hervorzuheben: es schafft lebendige Gestalten, denen Blut im Fleische rinnt, und entwickelt sie aus ihrem natürlichen Milieu en plein air. Es hat Perspektive, was der naturalistischen Technik immer das Schwierigste ist, und nur das Detail ist vielleicht bisweilen ein bischen überladen, daß einem der Atem bedrängt wird. Es schreitet ein rüstiges Tempo steile Steigungen bergan, ohne anzuhalten, ohne Ermüdung. Es löst in einem großen und reinen Gefühl, das mächtig flutet, alle Dissonanzen zuletzt auf, daß man es mit ernster Läuterung und nachwirkender Ergriffenheit verläßt. Dem Stile könnte einer vielleicht mehr Farbe und Rhythmus wünschen. Aber er hat dafür eine vortreffliche Zeichnung, verläßlich, sicher und wirksam, deren marmorene Entschiedenheit ich niemals betrachten kann, ohne immer wieder an den gewaltigen Griffel Alfred Rethels erinnert zu werden, den ich so sehr liebe und den zu bewundern ich nicht satt werde.

Im Ganzen: ein Buch, das in die Litteraturgeschichte gehört. Daher auch der fassungslose Verdruß, mit dem es der Lesepöbel anglotzt, und das dumme Gesicht, das die Schablonenkritik dazu macht. Sollten Sie, verehrtester Leser, unerwarteter Weise weder dem Lesepöbel noch der Schablonenkritik angehören, dann zögern Sie nicht, es ja gewiß zu lesen.

Intermezzo.

1. Münchener Brief.

Es gibt lustige Possen, wo bei geteilter Bühne zu ebener Erde und im ersten Stocke zugleich gespielt wird. Da ist es denn sehr vergnüglich, nebeneinander gleichzeitig zwei Handlungen zu schauen, die nichts gemein haben und von einander nichts wissen, bis sie sich dann am Ende doch irgendwie miteinander zu einem heiteren Durcheinander verschlingen. Daran muß ich immer denken, so oft ich meine Neugierde wieder einmal in das Münchener Treiben tauche: da sind auch zwei Welten übereinander geschichtet, ja ineinander geschoben, deren Nachbarschaft wie ein toller Einfall eines ausgelassenen Springteufels erscheint und — merkwürdig — am Ende, wenn's auch mitunter allerhand Krakehl setzt, vertragen sie doch ganz gut. Es sind nicht bald irgendwo auf so engem Raume so viele geistreiche, kunstbegabte Hellköpfe und so viele niederträchtig versumpfte Dunkelseelen — „Nudelmeier" heißt man diese niedrigste Species des deutschen Philisters jetzt hier mit einem melodischen Namen — beisammen: sie können einander nicht ausstehen und eines möchte das andere je eher je lieber unter das Gras beißen, aber zuletzt im Hofbräuhause saufen sie doch ganz verträglich mitsammen. So kann man hier immer den neuesten Kunsttrieb und den ältesten Stumpfsinn der Deutschen nebeneinander studieren und, nachdem man ein Stündchen mit einem der verwegensten Neuerer der Litteratur geplaudert, in einer Gesellschaft ausruhen, für die die Buchdruckerkunst vergeblich erfunden wurde.

Ich bin neulich in den „Rosen von Tyburn", A. Fitgers neuestem Drama, gewesen. Das ist ein seltsames Gedicht. Mit der

„Hexe“ darf man es nicht vergleichen, geschweige denn mit „Von Gottes Gnaden“. An diese unwiderstehliche Wucht der Leidenschaft, der wir ohne Bedingung erliegen, reicht es nicht heran: es ist von stockender Wirkung, der unser kritisches Sträuben sich immer wieder zu entziehen weiß. Und doch, wenn man's dann unter dem Nachdrucke der sonderbar gemischten Stimmung noch einmal überlegt, ergeht's einem wunderlich — da möchte man fast wieder sagen: es ist weit größer. Seiner Gegenwart erwehren wir uns, weil es gleichsam selbst gegen sich herausfordert — aber nachher, wenn wir uns seiner Macht längst entzogen glauben, überfällt es uns unversehens erst recht und dann läßt es uns lange, lange nicht aus. Das kommt wohl daher: es ist ein erschütterndes Problem der Psychologie, mit furchtbarer Energie aufgerollt, aber die dramatische Form hat seine grausige Größe nicht zu bändigen vermocht. Das eigentlich Weibliche ist sein Vorwurf, jenes Dämonische, das in jedem Weibe schlummert: daß sein rasendes Liebesbedürfnis, unersättlich, wenn es einmal geweckt ist, unduldsam alles neben sich verschlingt, nichts in gleicher Geltung neben sich erträgt, am wenigsten ein männliches Ideal, und lieber das Geliebte grausam zertrümmert, wenn es ihm mißlingt, es in seinen ausschließlichen, weltvergessenen Dienst zu zwingen:

„Wird ein Weib das Haupt begehren
Eines Mannes, den sie nicht liebt“ —

zu diesem tiefsinnigen Heine'schen Motiv ist es eine lange, schaurige Phantasie. Und so ist es die alte Geschichte von der in Haß verwandelten Liebe und von dem ewigen Fluche, den das Weib über den Mann bringt, denn den verdirbt seine Rachsucht, der sich ihm nicht als seinem alleinigen Götzen unterwirft, und der dieses thut, der verdirbt schon von selber. Man kann mit dem Dramatiker Fitger rechten, daß er es unternahm, ein so spezifisch Novellistisches ins Dramatische zwängen zu wollen, aber als großen Theatraliker wird man ihn wieder bewundern und preisen müssen. Das Stück ist vortrefflich gemacht und von außerordentlichem Bühnengeschick. Der nachgrollende Donner der Revolution, die mit ihren letzten blutigen Schrecken noch leibhaft hereinragt, das leichtsinnige Liebesgirren des weibischen Karl, die heißen irischen Weisen, die glaubensstarken Psalmen der Independenten und der schrille Klageruf des Pestglöckleins — all' diese wunderlichen Töne sind zu einer seltsamen, tiefergreifenden Symphonie gemischt und über dem allen weht der glühende Atem jener rastlosen Leidenschaft, die das eigentliche Kenn-

zeichen aller Schöpfungen dieses dichtenden Malers ist. Die Darstellung konnte wohl gefallen. Fräulein Bland als Magdalena Hollam war eine entzückend schöne Erscheinung und wie sie im irischen Tanze durch den mondbeglänzten Garten schwebte, ein liebliches romantisches Gespenst, an diesem köstlichen Bilde konnte ein verwöhnter Maler seine Freude haben. Bisweilen schlägt sie auch mit einem Tone echten Gefühls an das Herz, doch ist ihr das Dämonische versagt und zum Ersatze liebt sie dafür ein gewaltsames Pathos, wie es sonst heute nur noch in den Theaterschulen geübt wird. Herrn Stury, der ein verständiger und gewandter Schauspieler scheint, fehlt für den tändelnden Schäferkönig Karl jene hinreißende Liebenswürdigkeit, die allein solche Unmännlichkeit erträglich machen könnte. Herr Häusser erwies sich in der kleinen Rolle des Herzogs von Buckingham wieder als der große Künstler, als welchen man ihn am Burgtheater längst hätte vormerken sollen. Ein Herr Bonn fiel mir auf durch Grazie und Glut: ich habe nie solchen geschmeidigen Leib von so klassischer Anmut, wie getränkt mit Poesie, gesehen. Aber das ganze Stück schreit nach dem Burgtheater als der einzigen Stätte, wo es recht in Erfüllung gehen könnte. Wenn man einen Preis ausgeschrieben hätte für eine Rolle, in der Charlotte Wolter wieder einmal ihr ganzes großes Talent so recht nach Herzenslust bewähren könnte, würdig ihrer Meisterschaft, man müßte ihn dieser Magdalena Hollam reichen und Hartmann könnte seiner köstlichen Galerie der Liebenswürdigen einen neuen Typus einfügen, die Liebenswürdigkeit der Schwäche. Aber das Burgtheater kennt ja von den lebenden Deutschen nur Schönthan und Oskar Blumenthal. Glänzend war die Regie. Des anderen Tages hatte ich überdies das Vergnügen, in Herrn Savits, dem königlichen Regisseur und Dramaturgen, der sich durch die Übersetzung von Zolas „Therese Raquin“ auch ein litterarisches Verdienst erworben, persönlich einen in allem Künstlerischen hochgebildeten Theaterfachmann von sicherem Geschmacke und idealen Grundsätzen kennen zu lernen — unsere Bühnenzustände in Deutschland sind ja so traurig, daß man solches wie ein Kuriosum verzeichnet. Und ich mußte, als wir so mancherlei Wünsche und Pläne tauschend durch den Hofgarten schlenderten, an den holperigen Versen des königlichen Enthusiasten vorüber, mit Wehmut der begrabenen Hoffnungen denken, die uns einst das Deutsche Volkstheater in Wien geweckt.

Die jüngste Litteratur, jene Neuauflage des „Sturm und Drang“,

welche gegenwärtig mit vielem Lärm und einstweilen noch geringem Gelingen nach einem neuen Stil ringt, nach einem Ausdruck des Geistes, der das Bewußtsein des gegenwärtigen Geschlechtes erfüllt, hat hier in M. G. Conrad einen unermüdlichen Heerrufer und Vorkämpfer, die Hand stets schlagbereit am Rappier, wann es irgendwie gegen einen durch tausendjährige Lüge gerichteten Götzen gilt, nimmer verlegen in der Abwehr, Gleichgesinnten stets ein guter Kamerad. Es gibt Leute, deren Persönlichkeit so wohl thut, daß daneben ihr Schaffen gar nicht in Betracht kommt. Es ist einem ganz gleichgiltig, was sie treiben; man ist immer nur mit der Freude über die Weise, wie sie es treiben, vollauf beschäftigt. So einer war Johannes Scherr und so einer ist Conrad: ein kerngesunder, urwüchsiger Franke, die frische Natur und das Leben selbst, so rüstig und reisig und eichenhaft, daß einem das Herz lacht, unermüdlich und rastlos immer sehnigen Marsches hinter dem Ideale her, ein froher und guter Mensch. Diese Merkmale, die seine Persönlichkeit auszeichnen, haben auch ihre deutlichen Spuren in seinem jüngsten Werk, einem großen Münchener Roman,*) der hier Aufsehen erregt hat und auch die Teilname derjenigen verdient, denen das Interesse an dem Lokalen und Persönlichen abgeht. Er ist ein Beweis von fleißiger Bildung nach den großen Vorbildern der Franzosen und Skandinavier, eine Fundgrube köstlicher Sentenzen, die Schöpfung eines schönen Talentes. Als ein Dokument zur Erkenntnis unserer gesellschaftlichen Zustände wird er immer Geltung behalten und als ein erfreuliches Zeugnis, wie sehr dieses jüngere Geschlecht heute sich bemüht, das so vernachlässigte Handwerksmäßige der Kunst, die Technik, im Lernen nachzuholen. Was sehr wenige heute in Deutschland können, in Frankreich freilich ein beinahe selbstverständliches Vermögen des Schriftstellers, Gestalten so hinzustellen, daß man sie sieht, wie bei einer persönlichen Vorstellung, das ist ihm einige Male gelungen. Er erzählte mir übrigens, daß dieser Roman nur der erste eines geplanten Cyklus, der in großer Anlage das gesamte Münchener Leben in seinen Höhen und Tiefen umspannen soll.

Ich bin auch bei Henrik Ibsen gewesen, der seit Jahren hier einsam und weltfern seinen tiefen Träumen lebt. Ich will es gestehen: nur zögernd bin ich hingegangen, mit Bangen. Ich habe schon Schlimmes

*) „Was die Isar rauscht.“ Leipzig. Wilhelm Friedrich.

erfahren und im allgemeinen gilt der Grundsatz: Große Meister, die wir nach ihren Werken recht von Herzen als ein Heiliges verehren, trachte man lieber nicht von Person kennen zu lernen — das Zufällige und Gewöhnliche, das oft selbst an den Größten klebt, trübt nur das aus den Äußerungen ihrer Reinheit geschöpfte Bild. Bei Henrik Ibsen ist das anders: ihn kennt man erst und die ehrfürchtige Liebe zu ihm erhält erst die rechte Weihe, wenn man ihn von Angesicht gesehen hat. Das ist eine unbeschreibliche Wonne und unvergeßlich sein Anblick. Ein reineres Bild menschlichen Adels und lauterer Seelengröße kann nicht gedacht werden. Es ist einem, wenn man in dieses stille, friedliche, kummervolle Antlitz schaut, das ganz nur gelassene Wehmut und unendliche Güte ist, als blickte man in das aufgeschlagene Herz der Menschheit und läse von tausendjährigem Weh. Er muß viel gelitten haben und es geschieht wohl kein Leid, das nicht in seiner Seele Erinnerung weckte; aber er hat überwunden zum Frieden und zur Versöhnung. Und nun sieht er einen an mit jener indischen Trauer, die in jedem Schmerz das eigene Schicksal wiederfindet, mit jenem zuckenden Lächeln, das uns die Bildnisse der Hellenen so lieb macht. Ich hatte mir vorgenommen, ihn recht vieles zu fragen; aber da ich vor dieser ausgeglichenen Würde stand, nun fand ich kein Wort und stotterte nur verzagt und hatte Mühe, meine Thränen zu verbergen. Und mit rührender Güte erzählte er mir. Da habe ich es gefühlt, daß es doch ein Großes um den Menschen ist und ein Göttliches in ihm, wenn er nur aushält beim Anfall der Niedrigkeiten und still duldet und den Glauben an das Gute und Schöne nicht verliert. Ich mußte an Goethe denken.

Der liebste von allen Münchener Genüssen — bei allem schuldigen Respekt vor der Schatzfülle der Pinakotheken und eine so lehrsame Freude auch ein Rundgang durch die Ateliers — ist mir doch immer die Schack'sche Galerie, in jenem geschmackvollen Schlößchen neben der zierlichen Villa in der Briennerstraße, die einst Richard Wagner bewohnte.

Die Sammlung eines Kunstfreundes, wenn sie von einem Wissenden angelegt ist, hat vor jeder öffentlichen immer den besonderen Reiz voraus, daß sie die Offenbarung eines Charakters ist. Und wie man sich aus dem vertrockneten Nachlaß vergilbter Papiere allmälig ein immer deutlicheres Bild eines ungekannten Ahnen formt, bis er zuletzt, eine greifbare Leibhaftigkeit, vor uns steht, ein ähnlich reizendes Beginnen ist es, nach dem geäußerten Geschmacke und der anschaulichen Vorliebe —

von Saal zu Saal in immer kräftigeren Umrissen — sich aus einem Fremden am Ende einen lieben Freund zu gewinnen. Dazu kommt bei Schack, daß nirgends wie hier der größte Maler der Deutschen erkannt werden kann: der ganze Böcklin und gerade das Bemerkenswertheste an ihm, seine stetige Entwicklung, alle die unermeßliche Fülle seines unerschöpflichen Talentes, seine dämonische Größe und Wildheit, seine schaurige Erhabenheit, sein naiver und anmuthiger Humor, ist hier zu übersehen. Ebenso sind Feuerbach, Spitzweg, Bode, Schwind, Steinle, und vor allem der herrliche Genelli hier glänzend vertreten. Auch findet man viele treffliche Kopien nach den großen italienischen Meistern, welches Beispiel allen reichen Kunstfreunden vorzuhalten wäre, statt daß sie nur immer um jeden Preis nach Originalen haschen. Wo diese Sitte ist, daß solche Kopien fleißig begehrt werden, da lernen die jungen Künstler daran malen und die Laien lernen daran sehen und beides thut not.

---

2. Von München nach Straßburg.

Stuttgart ist eine Stadt, die sich sehen lassen kann, und nicht bald irgendwo kann man so behaglich, ohne Aufwand von Seelenkraft und dennoch vergnügt, Tage der Rast und Ausspannung in nachdenklicher Selbsteinkehr verbringen. Freundliches Entgegenkommen, das gern darbietet, und heitere Selbstgenügsamkeit, die nichts annimmt, bilden ihren Charakter. Die hier sind, empfangen einen mit Liebe, der bereit ist, sich in ihre Art zu finden; aber den Fremden brauchen sie nicht, weil ihre Weise, lange bestimmt und ausgewachsen, zu stolz ist, sich ändern zu können oder zu wollen. Besonderheit sieht man keine, sondern munter und in einer seltsamen Anwandlung friedlicher Philisterei, während die Nerven nachlassen und das müssige Herz den langsameren Takt dankbarer Erinnerung schlägt, schlendert man mit bescheidener Neugier durch diese sauberen Straßen, welche sehr schwatzhafte Bürgermädchen, die unermüdlich immer wieder wohin zu trippeln haben, so daß man derselben drei, vier Mal im Vormittage unter die schalkischen Augen kommt, und flinke Schuljungen mit rechtem Schwabenlärm beleben. Man freut sich von neuem an jeder Ecke, wo ein hereinguckender Rebenhügel ein anmutiges Bild beschließt, das durch die sanfte Steigung der meisten

Bahnen, durch gefällige Rundung der Linien, durch zierliche Vorgärten und manche glückliche Verschönerung nur desto wirksamer wird. Hier ist man empfänglich für solches Kleingeld der Schönheit: denn wenn es auch die liebe Eitelkeit nicht Wort haben will, der Geist findet sich leicht überall in die übliche Landesmünze des Geschmackes. Um die zwölfte Stunde erscheint man dann pünktlich zur Ablösung der Wache auf dem Schloßplatze — das ist eine breite, rechteckige Gartenanlage um die Verfassungssäule herum, welche die königstreue Dankbarkeit der braven schwäbischen Demokratie ihrem Wilhelm errichtet hat, weil er es ihr ersparte, erst langwierig funktionieren und sich Rechte umständlich erobern zu müssen, mit zwei schönen Springbrunnen rechts und links, die hohen Wasserreichtum aufwerfen, was vielleicht ein Symbol der demokratischen Beredsamkeit sein soll, von der langen Wurst der neuen Residenz, dem durch umbauende Stümper verschändeten Theater, dem Königsbau, den der geistreiche Leins aus korinthischen Portiken und jonischen Säulenordnungen zusammengemünchenert hat, und dem gespenstischen alten Schloß eingeschlossen, einem ehrwürdigen Gemäuer, an dem sich der Übergang des deutschen Schlosses aus dem ursprünglichen Burgcharakter in den angenommenen Palastcharakter, und wie da die Nachahmung des fremden Vorbildes in Konflikt kam mit dem heimischen Bedürfnisse, gut studieren läßt. Da also erscheint man, ein Stündchen Musik zu hören. Diese Sitte der deutschen Kleinstädte ist schön, daß eine jede von ihnen ihre tägliche „Burgmusik" hat und die Ablösung der Wache immer als ein öffentliches Fest geschieht, und verdient wohl unsere Nachahmung. Der Tag gewinnt dadurch einen Mittelpunkt, der der Freude gehört. Einen Augenblick wenigstens verläßt jeder den eintönigen Ernst seines Berufes, atmet auf und besinnt sich, denn das ist einmal so wunderlich eingerichtet, daß man immer nur in der Zerstreuung sich sammelt. Es bietet sich Gelegenheit, aufzublicken von der tödlichen Mühsal des Erwerbes zu einer freundlicheren Bestimmung des Menschen, im Genusse der Freundschaft sich auszutauschen, an einem bunten Bilde sich zu erfreuen, und mancher putzt dafür seinen Seidenhut blitzblank, der sonst vielleicht nie das Bedürfnis einer Bürste empfände. Man hört Musik, sieht preußischen Parademarsch und mustert Schwabens „elegante Welt", wie sie in den knappen Pariser Röckchen ihr Kreuz hat mit den umständlichen, weitläufigen, schwäbischen Formen. Das ist seltsam, daß es in ganz Baiern, Württemberg und Baden keine schönen Städterinnen giebt.

Es fehlt ihnen alles Graziöse und jenes gerade, was wir an der Frau lieben, jenes Leckerbissenmäßige, von dem man niemals genug zu kriegen glaubt und mit dem man sich doch so leicht den Magen verdirbt, und so lieb es sich mit den Schwäbinnen plaudert, weil sie sehr verständig sind und voll neckischen Übermuts und gleich was Vertrauliches haben — wie eine aufsteht und einen mit ihren eckigen Bewegungen die Augen ausbohrt, diese Holzschnittmanier ist wenig erfreulich. Dagegen wie man an den Rhein kommt — o! Eigentlich ist der moderne Journalist ja ohndies der legitime Nachfolger des Troubadours — also sieh mich nicht so an, du süße Wasserhexe, mit diesem verderblichen Blick des sündigen Auges, ich will dir mein Recht darwinistisch beweisen!

In der Neckarstraße, die den mit manchen vortrefflichen Nachbildungen der Antike geschmückten Schloßgarten entlang vom Charlottenplatz nach Cannstatt hinläuft, ist nahe der sehenswerten Bibliothek das Museum der bildenden Künste. Es ist um des wackeren Tochtermannes des Hans Schuelein willen, daß man da hingehen muß: denn nur hier und in Augsburg kann man diesen verkürzten Stiefsohn unserer Kunstgeschichteschreiber, der mir weit lieber ist als die aufgeblähte Berühmtheit des älteren Holbein, recht kennen und lieb haben lernen. Wer diesen Täufer Johannes, diesen Evangelisten Johannes und diesen heiligen Florian einmal bewundernd geschaut hat, mit dieser unbeschreiblichen, reinen Farbenfrische, mit ihrer knappen, verwegenen Charakteristik, mit der packenden Dreistigkeit ihres ungeschlachten Naturalismus — wie Nibelungenstrophen, die wilde Schönheit der knorrigen Gewalt — der vergißt den Bartholomäus Zeitblom nicht wieder. Wie in einem Programme sind in jedem dieser Werke alle Vorzüge jener altdeutschen Kunst beisammen, die man sonst aus allen diesen schwäbischen, fränkischen, rheinischen, elsässischen, kölnischen, Ulmer, Augsburger und Tiroler Schulen erst mühselig sammeln muß. Sonst giebt es da eine Iphigenie des Feuerbach von herrlicher Würde, zu seinem besten gehörig, und nur mit Wehmut wird sich der Österreicher dem jauchzenden Farbenrausch der Cleopatra des Makart hingeben, für dessen ernste Kunst das undankbare Vaterland niemals auch nur einen Schimmer jenes Verständnisses gehabt, mit dessen vollster Sonne es die leichtfertigen Ausschweifungen seiner müssigen Erheiterung so überreich bedachte. Ferner läßt sich Erfreuliches v[illegible]upheimer, Barison, Zimmermann, Bokelmann, Brandt und Sch[illegible]en. Endlich ist hier Gelegenheit, die beiden Stutt-

garter Maler Wächter und Schich kennen zu lernen. Ich habe es auch nicht unterlassen, ihre Eigenart eifrig zu studieren; da es aber schon einige Tage her ist, habe ich sie wieder vergessen. Ich verwechsle jetzt Wächter mit Schich und Schich mit Wächter und am Ende verwechsle ich sie beide mit einem Dritten. Das macht das schlechte Gedächtnis und der noch schlechtere Dutzendklassizismus — ich weiß nicht, welches von den beiden Dingen mir lästiger fällt.

Es braucht nur einige Schritte von dem Museum — am besten durch die Eugenstraße, der eine gelungene Treppenanlage vielen Reiz gewährt — und man steigt hügelwärts. Stuttgart liegt in einem engen Kessel. Als ob sie sich was zu erzählen hätten, recht was Geheimnisvolles, dabei man sich gern an die Schulter des Nachbars schmiegt, sind die Berge von allen Seiten dicht zusammengerückt und da stecken sie nun über einem die Köpfe zusammen, recht schwatzhaft, und raunen sich alte Mären in die lauschenden Ohren. Das giebt so was trauliches, das an die Spinnstube und die Ofenbank gemahnt: es Hauffelt in der ganzen Stadt. Und das ist die richtige Stimmung, sich diesen lieblichen Aufstieg über wechselreiche Terrassen hinaufzuträumen bis zur Uhlands-Linde: da giebts auf der einen Seite eine schöne Rundsicht um die Stadt bis zu dem benachbarten Cannstatt hinüber und auf der anderen weben dämmernde Grüße die fernen Nebel vom Hochland der schwäbischen Alb herüber. Da drin muß es gar schön sein.

Drüben, wenn man die Bahn noch dem Hasenberge nimmt, ist der Lohn noch reicher: da geht es in weitem Bogen mit raschem Wechsel der Überraschungen um die ganze Stadt herum, daß man ihr von allen Seiten gleichsam das Maß nimmt. Dann, mälig, engt sich das Thal, und bei der Station Wildalpe, nachdem man einen Tunnel durchsetzt, ist man plötzlich völlig stadtabgeschieden, einsam mitten im Walde. Von hier wandert sich's gut auf einer vortrefflichen Chaussée, immer kerzengerade, bis man zuletzt einen scharfen Ruck nach rechts erfährt und dieses Stück dann steil bergan, eine tüchtige Stunde beiläufig nach der Solitude.

Es war ein herrlicher Wintertag, daß ich da hinschritt, mutterseelenallein und in Gedanken. Die Luft hatte einen frischen Atem und es war gleichsam der letzte Schleier von der Natur gethan, daß man sie nackt sehen konnte — so rein war es. Die Sonne, die Kürze, die sie in dieser Zeit frei ist, auszunützen, spielte ihre übermütigsten Neckereien —



wie Pensionärinnen in der flüchtigen Mittagspause huschten die Strahlen hin und wieder und haschten einander. Unter meinem Schritte knirschte die Erde, die sich vor dem Winter verschließt und sich verhärtet, wenn die Vögel Abschied nehmen. Niemandem bin ich begegnet. Nur ein häßlicher Rabe schrie feindselig auf. Rechts und links schöne Birken, Föhren, Fichten. Der Wald ist mit Sorge gepflegt. Nicht nach eigener Willkür darf er wachsen. Man sieht ihm die strenge Herrschaft an. Horch! Ich hielt inne und lauschte. Mir klang es im Ohr. War das nicht Pferdegetrappel? Jetzt um die Ecke wird der Herzog sprengen, breit und mit herrischer Geberde, die Reitpeitsche in der Hand und eine Tyrannenlaune im Auge. Aber hüten Sie sich, Herr, ich habe meinen Schiller gelesen! Was haben Sie aus dem unglücklichen Schubart gemacht? Antwort heische ich hier, der Mann vom Manne, Aug' in Auge! Und dabei zog ich meine hohen Stiefel straffer an, band meine lose Schleife neu und faltete meinen bauschigen Reisemantel, wie ich das einmal von Kraftel als Templer gesehen — das kann seinen Eindruck auf die liebliche Franziska unmöglich verfehlen. Und wer weiß? Wie die Frauen einmal sind — Trotz, Mannesmut und verwegene Kühnheit ... aber Sie täuschen sich, Madame, umgürten Sie sich mit dem ganzen ... Aber nein! Nun fuhr mir ein eisiger Windstoß an die gerötete Wange. Es war nur der Widerhall des eigenen beschleunigten Schrittes, der mich geäfft. Nichts erhitzt doch die Phantasie so sehr wie die Kälte!

Die Solitude ist ein heiteres Rococoschlößchen, eine massig hingelehnte Kuppel in der Mitte mit zwei coquett geschweiften Flügelbauten, darum eine von Säulen getragene Galerie, die sich auf ihre selbstgefällige Treppe nicht wenig zugute thut. Das ganze Land ringsum ist von dem Ausblick beherrscht und wie ein Streifen Velinpapier schimmert vor dem Auge die kerzengerade Fahrstraße nach dem herzoglichen Trutzstädtchen Ludwigsburg. Eine freundliche und verständige Frau, die das Schloß verwaltet, einen allerliebsten blonden Trotzkopf an der Hand, der durchaus keine Neigung zu mir bezeigen wollte (was meine Eigenliebe gewaltig verletzte), schließt auf und weiß gut eingelernte Belehrung. Der große Festsaal, auf korinthische Halbsäulen gelagert, mit einem ausgelassen jubelnden Deckengemälde des Guibal, ist sehr wirksam. Spiel-, Musik- und Liebeszimmer zur Linken, graziös, doch ohne Pracht, zeugen von der anspruchslosen Bescheidenheit der guten Franziska. Die Einrichtung

jeder Bankiersfrau von heute kostet mehr Volksausbeutung als die ganze Herrlichkeit dieser galanten Gefälligkeit, über die als über ein im ganzen Lande verrufenes Verbrechen heute noch alle geschichteschreibenden Pagoden in heulende Entrüstung ausbrechen ... und sie war doch schön! In dem Audienzsaale rechts hängt das Porträt des gewaltigen Herzogs. Er sieht aber gar nicht so tyrannisch aus, wie wir es aus den „Karlsschülern“ gewohnt sind, sondern man merkt es wohl an diesem vornehmen, klugen und offenen Antlitz, daß dieser Zielwissende, durchaus im Einklange mit sich selbst, nichts that, als was er für das Rechte und Gehörige befand; er gleicht ein bischen der Maria Theresia. Es ist das Unglück der Fürsten, daß es die „Charakterdarsteller“ sind, die ihr Gedächtnis in der Nachwelt erhalten; so schlimme Strafe haben doch nur die wenigsten unter ihnen verdient.

Die Fahrt von Stuttgart nach Karlsruhe füttert die Seele mit Erinnerungen — andere Nahrung hat sie nicht. Es geht an dem Asperg vorüber, einem breiten, stumpfen Kegel, dem man, wie er sich so faul und gemütlich ausstreckt, seine Bosheit und Tücke nicht ansähe. Man kommt auch in die Nähe von Leonberg, wo die falschen Bernhardiner gezüchtet werden und die echte Identitäts-Philosophie ... aber, o Eitelkeit der Welt, das erstere Geschäft wirft reicheren Gewinn ab.

Sind Sie einmal in Karlsruhe gewesen? ... Ich habe ja auch Feinde. Ich kann auch hassen. Ich habe selbst Stunden der Rachsucht. Aber trotzdem! Nicht einmal den Komponisten des „Trompeters von Säckingen“ und seinen geistigen Zwillingsbruder, der die „Kleine Fischerin“ erdacht, möchte ich nach Karlsruhe verwünschen. Karlsruhe ist unter den Kapitalen, was die Schmelz unter den Wiener Vergnügungs-Etablissements. O! Karlsruhe ist nicht eine langweilige Stadt. Das sagt man bald von einer und überdies — ich bin in Linz geboren. Nein! Karlsruhe ist die Stadt der Langweile an sich, wie Berlin die Stadt der Arbeit und Wien die Stadt der Schönheit und Paris die Stadt des Geschmackes und München die Stadt des Bieres und Dalldorf die Stadt der Narrheit. Es giebt aber zwei Arten der Langweile: eine süß schmeichelnde, wie mit schmelzender Flötenklage einschläfernde, die einen gleichsam mit Zigarettendunst betäubt und wie eine weiche, feuchte Hand in den Haaren kraut — und man hört eine ferne, tiefe Glocke dazu und es riecht nach Jasmin. Sie kennen die Sorte aus dem „Abbé Constantin“. Und eine unverschämte, eine herausfordernde

eine blutig beleidigende Langeweile, die wie ein spitzer Splitter ins Fleisch fährt, gegen die man sich wie ein gereizter Tiger empört, sinnlos vor Wut, tobsüchtig, rasend, jeder Überlegung beraubt, jedes Verbrechens fähig. Karlsruhe ist von dieser letztern. Ich glaube, Richard III. war ein heimlicher Karlsruher. Das wäre die einfachste Erklärung.

Aber man darf seinen Hegel nicht umsonst gelesen haben: nicht blos seinen Grund, alles in der Welt hat auch seinen Zweck. Der dicke La Mettrie mußte an der Pastete ersticken, damit die erschütterte und abgeschreckte Nachwelt sich wieder zum Idealismus bekehrte, und die jungen Rekruten müssen verbluten, damit Herr Anton v. Werner einen neuen Anlaß hat, Soldatenstiefel zu malen, was er für die würdigste Aufgabe des modernen Künstlers hält, und im Winter frierts, damit die reichen Leute eislaufen können, und ohne den Hader der Völker machte kein Ministerium in Versöhnung Geschäfte, und wenn Karlsruhe nicht so kalt und abstoßend wäre, niemals hätte sich sein größter Sohn so völlig in die innere Welt seiner erfindungsreichen Träume eingesponnen und niemals also ohne das hätte der Freiherr Karl v. Drais das Zweirad ersonnen.

Diese teleologische Betrachtung beruhigte mich so weit, daß ich in milderer Stimmung an dem Fächerspiele der alten Stadtanlage und der aufgeschminkten Coquetterie des Schlosses einigen Gefallen nahm. Die Kunsthalle, in der ich mir Ansichtliches von Zeitblom, Bernhard Striegel, Hans Schäufelein und Hans Balbung, sowie von den Watteauisten angemerkt habe, verdient Besuch um eines trunkenen Proletariers des Annibale Carracci willen, der ein Meisterstück des italienischen Naturalismus ist.

Straßburg! Wie süß das klingt! Wie Schlachtruf und Trinkgesang, Künstlerjauchzen und flüsternder Kuß, zu einer berückenden Weise gemischt! Es ist Musik in dem Worte. Das ist eine Stadt, der man auf den ersten Blick gehört: diese moderne Helena, um deren Gunst sich die Völker blutig bekriegen.

Es giebt auf der weiten Erde, von Menschenhand, keine Erhabenheit, diesem Münster vergleichbar. Vor seiner unfaßlichen Hoheit, die nichts Menschliches hat, erschauert die Seele. Er ist wie die Natur: groß, kalt, stumm, ohne Regung und Theilnahme, einsam für sich. Man möchte sich auflehnen gegen ihn als eine unerträgliche Fremdheit, die nicht von hier und wegzuweisen ist. Aber der Frevel erbleicht in

Furcht vor seiner sichern Würde, wie ein feiges Raubtier sich duckt vor der empfundenen Überlegenheit. Man darf da nicht von Kunst reden. Die Kunst geht aus dem Menschen hervor und teilt ihn mit, seine Freude, seinen Schmerz, seine Hoffnung, seine Angst, sein Schicksal. Sie ist eine Botschaft des Herzens, nach Genossenschaft ausgeschickt. Er aber ragt, wie um ihn mit der Erde zu verbinden, zum Himmel empor, wie ein Wahrzeichen jenes Geheimnisvollen und Unergründlichen um uns, von dem wir keine erforschliche Kunde haben, als nur an dem bangen Pochen der Brust und dem unheimlichen Rätsel unserer ewigen Sehnsucht diese eine, daß es da ist.

Die Krisis des Burgtheaters.

Ein Pariser Brief.

Ah, nicht wahr? Jetzt reißt Ihnen die Geduld!

Es ist auch wahr: da hört alle Gemütlichkeit auf und das übersteigt jedes erträgliche Maß der Unverschämtheit, wenn einem einer von Paris her Vorlesungen über das Burgtheater halten will. Allerdings: es sind nur fünf Minuten, die ich von Ihrer Aufmerksamkeit erbitte. Aber trotzdem: „Was geht Sie überhaupt das Burgtheater an, Sie — Franzose!" Ich höre die aufsteigende Eifersucht, mit der Sie das sagen. Und es geschieht mir ganz recht: was habe ich mich auch selber verbannt?

Ich könnte mich freilich darauf berufen, daß, weil das Burgtheater die köstlichste Errungenschaft der deutschen Kunst, den stolzesten Besitz des deutschen Volkes an künstlerischer Größe, seine glorreichste That im Schönen darstellt, sein Schicksal eine internationale Angelegenheit und die mindeste Frage seiner Wohlfahrt von europäischer Bedeutung ist — das einzige in der gesamten österreichischen Gegenwart, das die Kultur der Menschheit berührt. Aber ich habe das gar nicht nötig. Ich habe ein weit besseres Recht, mir das Wort zu erzwingen. Ich habe ja das Recht der Liebe! Seit jenem unvergeßlichen Abend, da ich, ein zager Knabe noch, der die heiße, berauschende, taumelnde Wollust des Kunstgenusses nur erst ahnte, das erste Mal mit erschauernder Seele in das Burgtheater getreten bin, ist mir diese demütige, bebende Liebe der treueste und trauteste Gefährte geblieben, mein ganzes Leben. Im Burgtheater habe ich als blutjunger Student die reinsten Stunden des lautersten Glückes verbracht und ich trage kaum was Gutes und Edles in meinem Herzen, das mich nicht, wenn ich nur nach seinem Ursprung und seiner

Herkunft forsche, nach dem Burgtheater zurückführte. Und als ich dann aus Berlin wiederkehrte, nach drei dürren Jahren der Kunstentbehrung — denn dort spielt man eine schauderhafte, einfach scheußliche Komödie — mit welchem Aufschrei jubelnder Wonne bin ich da nicht in seine Arme gesunken! Und wenn nachher, als ich die Ehre hatte, in der „Deutschen Wochenschrift“ über die Neuheiten des Burgtheaters zu berichten, manchmal ein schlimmes Wort gefallen ist — die Einsichtigen haben das ja gleich gemerkt:

„Erkrankte Liebe war mein ganzer Zorn.“

Es ist immer nur seine Geliebte, die man prügelt, und da muß man sie schon recht lieb haben! Und jetzt hier, wo ich seit zwei Monaten von Bühne zu Bühne haste, als wollte ich in einem einzigen Griffe das ganze französische Theater verschlingen, selbst in der Comédie Française, selbst vor diesen unvergleichlichen, hoheitsvollen Schöpfungen Mounet-Sullys, findet mein Entzücken keinen mächtigern Ausdruck der Begeisterung jemals als: „Beinahe Burgtheater!“ denn das will ich Ihnen offen gestehen, wie ungestüm ich auch diese herrliche Schauspielkunst der Franzosen bewundere: eine Hohenfels und einen Baumeister gibts doch auf der ganzen Welt nicht wieder!

Kraft dieser Liebe also ergreife ich das Wort und kraft dieser Liebe verlange ich Gehör.

Ich komme gerade aus dem Café de la Paix. Der liebenswürdige Garçon dieses babylonischen Thurms — ich glaube nicht, daß es eine Sprache gibt, die hier kein Echo fände — wenn er mir meinen Mazagran bringt, bringt mir immer auch gleich die „Nai fai Bräs“. Und in dieser „Nai fai Bräs“ habe ich soeben ein Feuilleton Ludwig Speidels gelesen: „Die Krisis des Burgtheaters.“

Merkwürdig: so oft ich Ludwig Speidel lese, fällt mir immer Francisque Sarcey und so oft ich Francisque Sarcey lese, fällt mir immer Ludwig Speidel ein. Nicht blos um dieser äußerlichen Ähnlichkeit willen, daß sie beide die ersten Berühmtheiten in der Kritik ihres Landes sind — das wäre das Geringste. Es ist eine innere Verwandtschaft. Es ist genau die nämliche Leier bei beiden. Gewiß: sie spielen sie mit virtuosem Raffinement und ich würde unter die Schmeichler zu gerathen scheinen, wenn ich das wahre Gefühl ausdrücken wollte, mit dem ich ihre sprachliche Meisterschaft und den Hochgeschmack ihrer stilistischen Feinkunst bewundere. Nur schade eines. Nur schade, daß sie just auf einem so

abgespielten und verbrauchten Instrument spielen, das für uns keinen ordentlichen Ton mehr hat und einfach nichts mehr taugt.

Es ist die alte Ästhetik, auf der sie spielen, und wir, nun wir leben einmal in der neuen Zeit. Es ist sehr schön — ja! Aber — wie soll ich nur sagen? Es ist, als ob einer mit uns griechisch redete. Oh, es klingt herrlich und der Wohllaut wird niemals vergehen; nur just, was wir brauchen, nur gerade unsere täglichen Bedürfnisse, nur gerade das moderne Leben, nur gerade das Heute auszudrücken in dieser Sprache von gestern — nur gerade dieses Wichtigste ist nicht möglich. Und sehen Sie, das ist der Grund, weshalb ein Satz Jules Lemaitres, der nicht die halbe Begabung Francisque Sarceys besitzt, zehnmahl mehr wiegt als eine ganze Spalte Sarcey; und das ist der Grund, weshalb ich, so sehr ich dem Talent Ludwig Speidels das meine unterlegen weiß, mich keinen Augenblick besinne, ihm rundweg in allen Dingen schnurstracks zu widersprechen. Francisque Sarcey und Ludwig Speidel sind die ererbte Weiheit und die gereifte Erfahrung. Jules Lemaitre und ich — wir gleichen uns auch darin, daß wir fortwährend von uns selbst reden, ohne alle Scham — wir sind nichts als jung. Wir sind nur das Leben. Das ist kein Verdienst, aber glauben Sie mir, es ist was wert. Wir halten das Ohr am klopfenden Herzen der Zeit und horchen und horchen, ihren leisesten und geheimsten Wünschen zu dienen.

Und nun frischweg hinein! Die Thatsache, von der Ludwig Speidel beginnt, ist ja unzweifelhaft; alle Briefe aus der Heimat bestätigen sie mir und selbst die hiesigen Journale haben ihrer bereits erwähnt; und man braucht überdies nur ein einziges Mal das neue Haus mit dem Blicke gemessen zu haben, um ihre unvermeidliche Notwendigkeit einzusehen. Die Thatsache ist unzweifelhaft: die alte Burgtheaterkunst ist mit dem neuen Burgtheater unverträglich. Und daraus deduzirt Ludwig Speidel: fort aus dem neuen Burgtheater! Und daraus deduzire ich: fort mit der alten Burgtheaterkunst! Und darum ist er so traurig. Und darum bin ich so vergnügt.

Und beachten Sie wohl: beide wollen wir genau das Gleiche. Beide lieben wir das Burgtheater über alles, beiden ist uns die Erhaltung seines Ruhmes, daß der Glanz seines Glücks über alle andere Herrlichkeit leuchte, unvergänglich, in immer heller aufjubelndem Farbenzauber, ein ewiges nicht faßliches Wunder, die wichtigste Sorge und die heißeste Begierde, beide zittern wir unter dem herben Reife des grausamen

Gedankens, daß eine große Stadt im Norden Wien zur zweiten Theaterstadt Deutschlands erniedrigen könnte. Und eben deswegen gerade, weil wir beide das Nämliche wollen, wollen wir jeder ein anderes. Drollig das. Nicht?

Wir haben — daran liegt es — jeder eine andere Meinung von der Kunst, gerade die entgegengesetzten. Speidel glaubt an die „ewigen Wahrheiten", auch in der Kunst. Ich halte von den „ewigen Wahrheiten" überhaupt nichts, nirgends, nicht das Geringste, am allerwenigsten in der Kunst; eine jede Wahrheit, meine ich und erinnern Sie sich nur an Ibsen, immer in dem Augenblicke gerade, da sie sich bemüht, eine ewige zu werden, wird eine Lüge, überall, zumal in der Kunst. Er glaubt an ein Ewiges in der Kunst, das feststeht und den gemeinen Wandel überdauert — ich lasse eine einzige Ewigkeit zu, eben den ewigen Wandel selbst, in dem alle Kunst wie alle Natur zu immer neuen Erscheinungen sich verjüngt. Er glaubt an eine allen Geschlechtern der Menschen gemeinsame Form der Kunst, an eine ideale Kunstweise, die über den Wechsel der Zeit erhaben ist — aus jeder Zeit heraus ihren besondern Charakter zu einer besonderen Weise der Kunst zu gestalten, ist meine Losung. Er glaubt an das Schöne, an das schlechtweg und für immer Schöne, an das an sich Schöne. Ich kenne nur Schönes, anders und neu an jedem neuen Tage, das morgen schon wieder häßlich sein wird, und ich bin so frei, zu behaupten, daß das Geringste, was heute irgend ein letzter Stammler der Kunst zagend vollbringt, wofern nur sein Herz der Gegenwart voll ist, näher unserm Gefühle und über uns gewaltiger ist als alle hochgepriesenen Wunderwerke der Vergangenheit. Er ist ein unerbittlicher Purist, der die ganze Menschheit mit allen ästhetischen Bedürfnissen ihrer gesamten Entwicklung in eine einzige Normalkleidung steckt, außer der er kein Heil kennt. Ich bin viel netter: mir ist jedes Kostüm recht und ich bin gar nicht wählerisch, wenn es dem Baby nur gefällig sitzt und Freude macht. Und darum: er, von seiner Kunstansicht aus, muß sagen — wenn das Burgtheater bleiben will, was es ist, muß es bleiben, was es ist; ich aber von der meinigen — wenn das Burgtheater bleiben will, was es ist, muß es aufhören, was es ist. Das Erste klingt plausibler; und eben darum ist das Zweite richtiger.

Wenn das Burgtheater bleiben will, was es ist: das erste Theater der Welt, dann muß es aufhören, was es ist: das Theater der intimen

Spielweise. Die Welt der intimen Spielweise ist versunken; eine andere ist an ihre Stelle getreten. Und dasjenige Theater also, das die ihrem neuen Charakter gemäße neue Spielweise zuerst üben wird, das wird fortan ihr erstes sein.

Nicht als ob es die alleinseligmachende Orthodoxie erfunden, die man nun in alle Ewigkeit fort predigen müßte, eine unveränderliche Litanei, und das wahre Schlaraffenland der Schauspielerei entdeckt hätte, in dem sie sich jetzt nur behaglich auszustrecken und das Maul aufzusperren brauchte, um sich immerzu an gebratenen Äpfeln und geschmalzten Dampfnudeln üppig zu thun, sondern dadurch hat das Burgtheater seine stolze Größe erworben, daß es einem ganzen Zeitalter den Schleier von der Seele entrissen, die Physiognomie seines Herzens erfaßt und wie in einem Spiegel seine Züge aufgefangen hat, so daß auf seinen Brettern heute, in ein Bühnenbild geronnen und in den Mitteln der mimischen Kunst ausgedrückt, die Riesengestalt eines ganzen Jahrhunderts steht, ein hochaufragender, mächtiger Erzguß. Als die klassische Heimstätte der aus dem klassischen Geiste gebornen klassischen Spielweise ist es das erste Theater der deutschen Welt gewesen, diese ganze Herrschaft des klassischen Geistes hindurch. Nur wenn es, da nun dieser klassische Geist vorbei und aus seiner qualmenden Asche die Moderne aufgestiegen ist, für die wir nicht einmal noch einen Namen haben, nur wenn es jetzt in der nämlichen Weise auch diesen modernen Geist in seinen Dienst bezwingt, so daß er seine neuen Töne zu seinem Preis fügt, nur wenn es jetzt in der nämlichen Weise die Heimstätte der von diesem modernen Geiste geforderten modernen Spielweise wird, nur wenn es ihm jetzt in der nämlichen Weise gelingt, wie es damals den klassischesten Ausdruck des klassischen Geistes gewann, nunmehr den modernsten Ausdruck dieses modernen Geistes zu erobern, nur unter dieser einen Bedingung allein bleibt es das erste Theater der Welt.

Eine seltsame Kunst fürwahr — diese Kunst des Klassizismus! So groß, so machtvoll, so unwiderstehlich, daß sie das ganze Herz nimmt und, in andächtige Bewunderung versunken, mit so heißer Begierde wir auch das Bedürfnis einer neuen Kunst empfinden, wir doch nimmer auch nur eine schwanke Vorstellung darüber vermögen, wie diese denn jemals ein ihrer unendlichen Erhabenheit und unnahbaren Würde irgendwie Vergleichliches vollbringen soll. Eine wunderliche Kunst wahrhaftig: so groß, so stolz, so gewaltig und doch wie klein, wie eng, wie niedrig!

Das heißt, mißverstehen Sie mich nicht: niemals klein in ihren Wirkungen, deren Erinnerung ewig ist; nein, nur in ihren Äußerungen klein, von unscheinbarer Gestalt, von schmächtiger Erscheinung — während wir von einem Riesen träumen, kraftstrotzend, ungeheuer, einem Koloß, mit zermalmendem Tritt, mit dem sausenden, Feuer und Verderben sprühenden Atem eines Vulkans, wir Modernen! Wie leise und scheu sie auftritt, schüchtern und, manchmal glaubt man fast, unbeholfen, still, bescheiden und vorsichtig in ihren Bewegungen, immer nur an kargen Andeutungen genügsam, Liebhaber des bloßen Umrisses und der gedämpften Beleuchtung, der grellen Farbe abgeneigt und mit rührender Ängstlichkeit bedacht, niemals das Maß zu verletzen! Sie spart die Geberde; lieber für einen Geizhals gilt sie als für einen Verschwender; das einzige Mittel, dem sie vertraut, ist das Wort, und gerade darum, weil ihr das Wort alles ist und sie jede andere Hilfe verschmäht, und gerade deshalb, um mit dem Worte alles ausdrücken zu können und mit seinem Gebrauch nicht in Verlegenheit zu geraten, muß sie so haushälterisch damit umgehen und ein jedes jedesmal erst fünfmal zwischen den Fingern wenden und ihm den Goldrand beschneiden, bevor sie es ausgiebt. Man sieht ihr recht deutlich ihre Herkunft und Abstammung an, an jeder Bewegung, an ihrem ganzen Gebahren. Sie kann die Verhältnisse nicht verleugnen, unter denen sie geboren, in denen sie aufgewachsen, aus denen die Eigenart ihres Charakters sich bestimmt hat. Das war jene brave, ehrliche und rechtschaffene Zeit, bescheiden und still, die wenig Worte machte und viel Arbeit, die wenig versprach und mehr hielt, damals, da sich der Bürger in mühseliger Verborgenheit rüstete zu seinem großen Eroberungszug um die Welt. Daher stammt sie, dessen ist sie der Ausdruck. Im engen Kreise bewegte sich das Leben, mit langsamem, bedächtigem Schritt, bei kleinen Ereignissen verweilend, der Häuslichkeit zugethan und die Stunden zerpflückend, um jeden einzelnen Augenblick völlig auszusaugen, über einen geringen Umfang. Man erlebte nicht viel und man träumte desto mehr, sehnsüchtige, erfinderische, verschwiegene Träume. Ringsum war Ruhe und Frieden, nur das Herz schlug leise; und so galt ein lautes Wort schon für Lärm. Und von wenigen geübt war die Kunst an wenige gerichtet, mit dem geringen Ehrgeiz, nach der Mühe des Tages der heimlichen Erholung und Erbauung zu dienen. Es war eine vornehme, eine aristokratische Kunst, aristokratisch nicht nur in ihrer Zurückgezogenheit und der stolzen

Abgeschiedenheit von der Menge, aristokratisch vor allem auch in der gemessenen Haltung, in dem gewählten Ausdruck, in der besonnenen Geberde. Wollen Sie, um diese vergangene Kunst mit dem gegenwärtigen Bedürfnisse zu vergleichen, den Unterschied sehen, so halten Sie nur einmal die spröde, stockende, scheue Farbensittsamkeit des Cornelius neben die ausschweifende, schreiende, in bacchantischem Fieber sich wälzende Farbentrunkenheit Böcklins! Wollen Sie den Unterschied hören, so wenden Sie sich nur einmal von der graziösen, zurückhaltenden, wohlüberlegten Weise des Haydn zu den schnaubenden, unersättlichen, orgiastischen Delirien Richard Wagners! Und wollen Sie sich endlich die Nase stoßen auf die Ursache des Unterschieds, so treten Sie nur einmal aus der engen, friedlichen, anheimelnden Handwerksstube des achtzehnten Jahrhunderts in das heulende, feindselige, tödliche Getümmel einer modernen Fabrik!

Das ganze Leben ist anders geworden, von oben bis unten, innen und außen, bis ins Herz, und jede seiner Äußerungen hat sich gewandelt und nicht ein Stein ist auf dem andern geblieben von dem alten Gemäuer. Dieses ganze Jahrhundert ist nichts als eine einzige, ununterbrochene Revolution gewesen, rastlos, unbarmherzig, ohne Scham, bis in die Eingeweide der Menschheit hinein. Nichts hat ihrem gefräßigen Sturm widerstanden, nichts, nichts ist übrig von den alten Bräuchen, von der alten Gewohnheit, von der alten Liebe; alles, alles ist neu. Stellen Sie sich auf den Kopf, meinetwegen: auf den Ihren oder auf den des Herrn Speidel oder auf den des Herrn Vogelsang, der in solchen Künsten mehr Übung hat (und im Vertrauen gesagt, Herr Speidel ist nichts anderes als ein ästhetischer Vogelsang) — Sie werden dagegen nichts vermögen. Das ganze Leben ist anders geworden und die ganze Kunst, das Spiegelbild des Lebens, ist anders geworden und wie kann man sich einbilden, daß nur gerade die Schauspielweise nicht anders werden sollte?

Die Schauspielweise muß werden, was das Leben geworden ist. Sie muß sich verjüngen und erneuen wie das Leben, als sein ewiges Gleichnis. Sie muß modern werden. Denn nur, in welcher der hastige Puls der Gegenwart fiebert, diese Kunst allein lebt. Alle andere ist tot und eingesargt. Ich kann Ihnen diese moderne Schauspielweise nicht zeigen. Ich höre sie pochen. In der einsilbigen, breitstrichigen Wahrheitsgewalt Bernhard Baumeisters mit dem mächtig ausholenden Schritt

und der weit eingreifenden Herrschergeberde, in der kurzgefaßten, ungeduldigen Treffsicherheit Thimigs, in der abgerissenen, gierigen, taumelnden Nervosität Josef Kainz', in der dämonischen Wildheit der Bernard, in der grimmigen, stöhnenden, stoßweisen Leidenschaft der Rejane höre ich sie pochen. In jener grandiosen Schlußscene des Götz, mit der die Wolter ihre unvergleichliche Meisterschöpfung der Adelheid krönt, habe ich ihren trotzigen Schrei vernommen, wie sie ungestüm an den Thoren bereits um Einlaß rüttelt. In der flüsternden Glut jener unendlichen Wehmut und an die geheimsten Fasern des zuckenden Herzens rührenden Sehnsucht, mit welcher wie mit einem berückenden Parfum die Hohenfelssche Spielweise durchtränkt ist, habe ich ihren heißen Atem ganz nahe gefühlt, so wonnig nahe. In jener rasenden Wucht, mit der der unvergeßliche Coupeau Friedrich Mitterwurzers im Assommoir alle überlieferten Regeln niederstürmte, habe ich den rauhen Griff ihrer Riesenfaust am Nacken gespürt. Aber ihr Antlitz habe ich nie geschaut, als manchmal im Traume. Ich träume sie groß, wild und ungeheuer, wie das Leben selbst, dieses moderne Leben; eine Gigantin, von niederschmetternder Gewalt, mit eisernen Klauen. Ich träume sie unvergleichlich allem bisher Dagewesenen, ins Unermeßliche überwachsen, in die Wolken ragend und an die Sterne greifend. Ich träume sie, wie sie jedes andere Interesse im Menschen zermalmt, daß er nunmehr die Kunst verlangt, schauernd vor Begierde, nichts als die Kunst, immer die Kunst. Ich träume sie, wie sie in strömendem Herbstessegen erfüllt, wovon das Wagnersche Kunstwerk nur erst wie eine leise, schüchterne Frühlingsverheißung. Ich träume sie, wie sie alle Künste an ihre Kette spannt, Malerei, Musik, Bildhauerei und Poesie auf ihre Riesenbühne zwingt und in dieser Vereinigung jede einzelne erst zu jener Erfüllung bringt, nach der sie sich heute in der ohnmächtigen Einsamkeit mit immer vergeblicher Sehnsucht verzehrt. So träume ich sie — den Anbruch einer neuen Zeit, die Entdeckung einer neuen Welt für die Kunst, das Erwachen der Menschheit.

Und nun sehen Sie das unverschämte Glück des Burgtheaters! Allerdings: diese neue Schauspielweise ist eine Notwendigkeit. Aber eine Notwendigkeit kann freie Bahn finden für ihren Einzug oder es kann erst des Krieges bedürfen gegen ein Heer von Hemmnissen. Das neue Burgtheater ist diese freie Bahn. Ja, es ist mehr: das neue Burgtheater ist der Zwang zur neuen Schauspielweise. Indem dieser echte

Künstler, der es erbaut hat, fern von jeder Erwägung der Klugheit und Vorsicht, nur dem Gebote seines modernen Ideals gehorchte, hat er den modernen Bühnenleib geschaffen — nun nützt es nichts und hilft es nichts, ob sie wollen oder nicht, nun müssen unsere braven Burgschauspieler den modernen Bühnengeist dazu bereiten. Und darum juble ich so und frohlocke ich so! Darum jauchze ich bei jeder neuen Klage darüber aufs neue, weil eine jede aufs neue mir meine Hoffnung versichert! Und darum wollte ich dieses Theater noch dreimal so groß, daß das ganze Volk in seinen Saal könnte und das ganze Leben auf seine Bühne müßte!

Denn darum ist mir nicht bang, daß unsere Burgschauspieler dieses ungeheure Werk bezwingen werden. Das kommt mir nur lächerlich vor, diese Aberangst, als ob es etwas geben könnte, das ihrer Zauberkraft unmöglich sein sollte. Nur wenn sie in Feigheit und Faulheit die Flinte ins Korn würfen, weil die Ruhe auf dem alten Lorbeer freilich gemütlicher ist als die Eroberung eines neuen — dann wäre aber auch die schlimmste Schmach besiegelt und der Hohn ganz Europas über solchen Rückzug vor der Schlacht fände kein Ende.

Die alte Burgtheaterkunst darf nicht vergehen. Das heiligste Vermächtnis unserer künstlerischen Vergangenheit, in dem unser Ruhm, unser Stolz, unser Glück besteht, werde gepflegt mit Liebe, Innigkeit und Treue. Darüber brauchts keiner Worte. Es schlägt kein Herz für Wien, das nicht mit zitternder Zärtlichkeit an diesem Kleinod hinge. Die frevle Hand müßte verdorren, die daran zu rühren wagte. Man baue, da es sich dazu einmal als unvermeidlich erweist, für sie ein eigenes Theater, ein historisches Theater, ein Museum der alten Schauspielweise sozusagen. Darin spiele man Vergangenheit, ein, selbst zwei Mal die Woche. Die anderen Tage mag es der Pflege der Spieloper dienen, die ohnedies in der tropischen Pracht der großen Oper fast verschmachtet. Das Heim aber des Burgtheaters, die Werkstätte seiner täglichen Arbeit muß fortan das neue Haus sein, weil in diesem allein der Raum und der Zwang ist für seine Entwicklung zu einer neuen Größe.

Die Gedanken, die diese Zeilen sprechen, werden nicht viele Freunde erwerben. Es ist nur ein kleiner Kreis, auf dessen Zustimmung ich zu hoffen wage. Ich stehe mit ihnen fast allein. In zwanzig Jahren freilich wird mir das gar niemand glauben, wenn ich davon erzähle: so

selbstverständlich werden sie dann geworden sein, für jedermann, rechte Gemeinplätze. Und dann werde ich lachen, so recht vergnügt und recht laut und recht aus Leibeskräften. Ich werde dann alt und grau geworden und der viele Wein wird mir in die Beine gefahren sein und die kleinen Mädchen werden mich nicht mehr lieben und am Ende bin ich dann vielleicht, o Gott, gar eine Respektsperson. Aber dennoch werde ich dann lachen, ganz gewiß. Ich freue mich jetzt schon riesig darauf: denn ich bin sehr schadenfroh.

Und bis dahin — leben Sie wohl.

Germinie Lacerteux.

(Nach dem Roman von Edmond und Jules de Goncourt für die Bühne bearbeitet von Edmond de Goncourt. Zum erstenmale aufgeführt auf dem Théatre national de l'Odéon am 18. Dezember 1888.)

Es ist die Entscheidung, um die es sich handelt, und darum, weil es um Leben oder Tod geht, weicht in der tobenden Wut dieses Kampfes keiner auch nur einen Zoll.

Wenn man auf die Anfänge des Naturalismus zurückdenkt und die kläglichen Zufälle seiner Jugend vergleicht mit der stolzen Sicherheit seines heutigen Glückes, das ihm die beharrende Energie und die überwältigende Begabung seiner Bekenner in unnachgiebigem Ringen begründet, muß man es gestehen: dieser Triumph ist ohnegleichen. Stück für Stück, in unwiderstehlichem Zuge, hat er die ganze Litteratur — es ist in diesem Aufsatz nur von der französischen die Rede — sich unterjocht, Provinz auf Provinz, an keinem Siege genügsam, ein unaufhaltsamer Eroberer bis an ihr Herz. Dieses allein widersteht seinen dröhnenden Hammerschlägen. Dieses allein wagt seinen herrischen Befehl zu verlachen. Das Theater allein, wie ein unbeweglicher Fels, gegen den die schäumende Woge nichts vermag, ist seinen trotzigen Werbungen spröde geblieben; es ist die letzte Bastille, hinter welcher das Konventionelle in der Litteratur seine Todesstunde verteidigt.

Zum eigenen Schaden, höhnen die Naturalisten: „Notre théâtre sera naturaliste ou il ne sera pas" — das Theater wird naturalistisch sein oder es wird überhaupt nicht sein, hat Emil Zola in Siegestrunkenheit einmal gerufen. Aber das Theater kann entgegnen: der Naturalismus wird auf dem Theater sein oder er wird überhaupt nicht

sein. Das Theater kann ohne den Naturalismus leben — seine Geschichte beweist es. Aber das wäre das Erste, es wäre ein unerhörtes Beispiel in der Geschichte, daß der Naturalismus ohne das Theater leben könnte, ohne die Sonne der Litteratur.

An dem Tage erst, an dem der Naturalismus das Theater erobert haben wird, wird sein Sieg vollendet sein. Aus zwei Gründen. Einmal schon, weil das moderne Theater die Heimstätte — ich will nicht sagen: der höchsten, weil ich mich da erst nach umständlichem Beweise meiner Ansicht noch mit vieler Entgegnung herumbalgen müßte; aber jedenfalls — der mächtigsten Kunst ist. Wer den Roman hat, der hat nur erst die Freunde der Litteratur. Wer das Theater hat, der hat die Gesellschaft, denn in seinem Gesetzbuch wissen selbst die litterarischen Analphabeten die Vorschriften ihres Verhaltens zu lesen.

Und dann — und dieses ist wichtiger und der eigentliche Sporn dieser heißen naturalistischen Begierde nach dem Theater — weil auf der Bühne allein der Naturalismus erst seine volle Verwirklichung erfahren kann, weil es im Wesen des Naturalismus liegt, daß er der Bühne bedarf, wenn er er selbst sein soll, völlig und ohne Rückhalt, bis zur Erfüllung seiner letzten Absicht. Es ist eine flüchtige Meinung, die seine eigentliche Bedeutung verkennt und der Probe nicht Stich hält, als wäre der Wille des Naturalismus nur der Abklatsch des Lebens — er ist vielmehr das lebendige Original. Nicht das Leben nachzuahmen, sondern das Leben nachzuschaffen; nicht ein Gleichnis der Schöpfung, sondern ihr Ebenbild, das ist wie sie selbst und darum selbst eine Schöpfung, zu vollbringen, ringt seine Kraft. Und in jenem Werke erst, in dem er die Wirkung der Natur völlig erreicht haben wird, daß seine Schöpfung ebenbürtig neben ihr steht, von dem nämlichen Erfolge, ein gleich überwältigendes und umfaßliches Geheimnis wie sie, mit diesem Werke erst wird der Naturalismus sich selbst erreicht haben.

Die Konventionellen begnügen sich, wenn es nur von ihren Werken heißt: so was ist wohl möglich. Von den naturalistischen Versuchen heißt es: das ist wie die Wirklichkeit. Von dem erfüllten Naturalismus wird es heißen: das ist eine Wirklichkeit. Denn eben dieses, daß er wie die Natur wirken will, wie eine Realität, wie etwas Außermenschliches, wie eine Notwendigkeit, gegen die der Mensch nichts vermag, wie eine ihm überwachsene Gewalt, das ist das eigentliche Wesen des Naturalismus und dieses gerade macht die berauschende Vermessenheit seines

titanischen Unternehmens aus, daß er aus der flüchtigen Einbildung heraus nach einem ewigen und selbstherrlichen strebt, nach einem gotteswerkähnlichen. Die verwegene Gothik aber dieses himmelstürmenden Gedankens wird von der Bühne aus ausgebaut werden — oder sie wird ein stumpfer Rumpf bleiben für alle Zeiten. Denn die Bühne allein, keine andere Erscheinungsform der Litteratur, kann ihm jene Unpersönlichkeit und Gegenständlichkeit gewähren. Zwischen dem Baum des Romans und mir steht immer, so daß die Notwendigkeit und der Zwang seiner Erscheinung durch sie verdeckt bleiben, die Behauptung des Dichters: es hängt von der Willkür und dem Vermögen meiner Einbildung ab, ob ich ihr folgen will — und dann erst, wenn ich mich ihr ergeben habe und in sie, die Behauptung des Dichters, eingedrungen bin, dann erst, von ihr aus und durch sie allein sehe ich den Baum. Aber der Baum der Bühne steht vor mir, ich kann mit dem Kopfe gegen ihn rennen und mit dem Fuße nach ihm stoßen — er steht. Ich müßte mir die Augen ausreißen, um ihn leugnen zu können. Er ist unabhängig von meinem Willen, eine mir unzugängliche Gewalt, und ohne daß ich den Dichter sähe oder an ihn zu denken brauchte, der ihn gepflanzt, wirkt sein unwiderstehlicher Zwang. Es ist daraus erklärlich, warum mit so schäumender Begierde die Naturalisten sich die Nägel an der Rampe blutig wühlen, um sich zur Bühne aufzuschwingen. Dort ist ja erst das Leben für sie, nach dem ihr Roman nur eine zitternde Sehnsucht: dort nur kann Erfüllung finden, was dieser blos siegesgewiß verheißt. Auf der Bühne erst können sie sich offenbaren, ganz wie sie sind, und in dieser aus dem tiefstem Abgrund der zuckenden Seele emporgehobenen Offenbarung erst den vollen Zauber ihrer Neuerung bewähren.

Die letzte Schlacht des Naturalismus um das Theater ist eine Niederlage gewesen. Eine Niederlage, schimpflich und entehrend für den Sieger, glorreich für die erhabene Bravour ihres Opfers. Aber eine Niederlage trotzdem — es läßt sich nicht leugnen. Die rücksichtslose Brutalität jenes launischen, wankelmütigen, schamlosen, blutlechzenden giftigen Ungethüms, das sich Publikum nennt, des panmufflisme contemporain, wie Flaubert einmal im wilden Schmerze seiner brennenden Wunde aufgeschrieen, hat dem greisen Goncourt, dessen Ruhm längst in der Geschichte der Weltlitteratur ein erzenes Standbild hat, keine jener namenlosen Bitterkeiten und Erniedrigungen erspart, die nur der durch-

gefallene Autor kennt. O, über diese elende Tragik des Künstlers, daß er bei eben jenem Publikum, das sein stolzes Bewußtsein so maßlos verachtet, um jeden Sou von Lob hündisch betteln gehen muß, weil ihm ja sein Genie verhungert ohne das!

Man muß zunächst den Roman kennen, aus dem dieses Stück gezogen ist. Man versteht sonst die Ursachen seiner Niederlage nicht. Und — was schlimmer ist — man versteht sonst kaum das Stück selbst.

Dieser Roman, bei seiner ersten Erscheinung — es war im Herbst des Jahres 1864 — war ein Ereignis für die französische Litteratur; eines jener Ereignisse, wie deren jeder lebendigen Litteratur von fünfzig zu fünfzig Jahren eines, in fruchtbaren Jahrhunderten bisweilen wohl gar drei, vier begegnen, wie Goethes Werther, wie Byrons Childe Harold, wie Viktor Hugos Ernani; eines jener Ereignisse, bei denen die Litteratur bedächtig anhält, tief Atem holt und das Kleid aufschürzt — denn nun heißt es, den Damm überschreiten und eine neue Wanderung beginnen auf einer neuen Bahn.

Damals das erste Mal trat das tägliche Leben in die Litteratur, das Leben, das uns umgiebt, das Leben von der Straße, mit dem feindseligen Hohn in der kalten, spöttischen Miene, mit seiner brennenden Begierde, mit seiner tigrischen Grausamkeit, dieses lasternarbige, schamlose, entsetzliche Leben, so wie es ist. Vor seinem eisigen Hauch, vor seiner grobknochigen Geberde, vor der rauhen Heiserkeit seiner tödlichen Späße flohen die schönen Träume, die freundlichen Einbildungen, die zarten Gefühle. Und ein banger, fröstelnder Schauer breitete sich aus wie vor einem Unbekannten, von dem man nur erst wußte, daß es gräßlich sein müßte: es war die Wahrheit für die Litteratur geboren worden.

Und noch ein anderes! Damals, das erste Mal, traten die Armut und das Elend in die Litteratur. Die Enterbten, die Erniedrigten, die Ausgestoßenen, vordem nur eine Sorge des Gesetzgebers und Staatsmannes, wurden nun die Liebe des Künstlers. Es wurde das Volk für die Litteratur geboren, die dumpfe, schwarze, stöhnende Masse des Volkes.

„Le drame d'une chair et d'un coeur" hat Zola diesen Roman genannt. O, regen Sie sich nicht auf, es ist eine sehr simple Geschichte. Ein Dienstmädchen, das sich verlumpt, das ist Alles. Nichts weiter. Sie haben dergleichen gewiß schon in Ihrer Bekanntschaft gehabt.

Germinie ist brav — das sind sie im Anfang alle — mit jenem sichern Instinkt der armen Leute für das Gute und jenem nervösen Gewissen, so nervös beinahe wie bei unser einem der Gaumen. Nur — „la pauvre fille a un gros fond de tendresse à placer“, wie Fräulein von Varandeuil sagt, ihre treffliche Herrin. Und das ist so eine heikle Sache, es läßt sich selten ein Geschäft damit machen. Germinie liebt Jupillon. Jupillon, der hübsche, heitere, herzlose, leichtsinnige, genußsüchtige Jupillon, das ist das Pflaster der Großstadt in Person. Aber wen das Pflaster, dieses glatte, heuchlerische, gefräßige Ungethüm einmal erfaßt, den läßt es nicht mehr los. Er klebt fest an seinem schlüpfrigen, feuchten, nebeligen Kot. Und so an das Pflaster gebannt, verpestet durch seinen Gifthauch, Dirne, Trunkenboldin, Diebin zuletzt, verkommt sie auf dem Pflaster. Wie gesagt, man sieht derlei alle Tage. Und nichts als ein Tagebuch dieser alltäglichen Geschichte, ein mit ihr aufgenommenes Protokoll — das ist dieser ganze Roman.

Sie bemerken daran zunächst eines: der ganze Roman ist nichts als eine psychologische Studie; eine physiologische Studie meinetwegen, da der Laune der Naturalisten dieses Wort einmal so gut gefällt — die Sektion eines Menschen, einer Menschenseele, eines Menschenlebens. Ihn auseinanderzulegen und alle seine Fasern aufzuzeigen, bis wir ihn einsehen — alles andere ist ihm Nebensache, die er vermeidet, soweit sie nicht unentbehrlich ist für seinen eigentlichen Vorsatz. „Es handelt sich nicht um eine mehr oder weniger interessante Geschichte, sondern um eine richtige Lektion moralischer und physischer Anatomie. Nicht in den Ereignissen, sondern in der Analyse dieses Temperaments allein besteht sein Interesse.“ Sie sehen daraus: wer diesen naturalistischen Roman zu einem naturalistischen Drama zu gestalten unternimmt, der unternimmt mehr als blos die Einführung des Naturalismus auf die Bühne — er unternimmt noch überdies die Einführung des spezifisch Novellistischen auf die Bühne. Nicht genug, daß er es versucht, dem Drama eine neue Form überzuziehen; er versucht es noch überdies, in dasselbe auch einen neuen Inhalt einzubeziehen. Einmal ein Stück Leben auf der Bühne zu zeigen, so wie es ist, mit dem ganzen Anhang seiner täglichen Erscheinung, mit den Wurzeln ausgegraben und in dem natürlichen Humus der Wirklichkeit, schon dieses eine Experiment allein war ein Attentat auf den gedankenlosen Frieden der alten Ästhetik; aber noch dazu dieses vorgenommene Stück auf jener Seite des Lebens

gerade zu suchen, die ein nach den Gesetzen der Natur jeder Bemühung der Bühne überhaupt verschlossenes Gebiet schien, auf den jähen, unzugänglichen Abstürzen gerade, zu denen sich keines Dramatikers Fuß jemals emporgewagt, über die schwindelnde Verwegenheit dieses tollkühnen zweiten Experiments vollends verlor sie Atem und Besinnung.

Sie werden mich hier unterbrechen und unter den vielen Namen, die mir Ihre litterarische Überlegenheit zuruft, fange ich den einen, Pailleron, heraus. Ich kann mich an dem Beispiele rascher und deutlicher erklären als in der allgemeinen Formel. Gewiß! Ich bewundere mit Ihnen Paillerons meisterhafte Seelenmalerei. Nur erlauben Sie, was die Novellisten wollen und wovon ich hier spreche, das ist nicht die Seele gemalt, das ist die Seele zerlegt, wie ein Uhrwerk in ihre Bestandtheile auseinandergesetzt, wie eine chemische Verbindung in ihre ursprünglichen Stoffe geschieden. Wenn Sie die Seele malen wie Pailleron, dann bekommen Sie das Gesicht der Seele; wir aber wollen das Gerippe und den Knochenbau der Seele, wir wollen die Schlagader ihres Lebens, wir wollen die Seele der Seele sozusagen. Nicht ihre fertige Beschaffenheit an einem gelungenen Abbild erfahren, das Werden ihrer Zustände und den Zusammenhang ihrer Bewegungen, wie eines aus dem andern entsteht, eines in das andere greift, und den Urmotor dieses ewigen Getriebes begreifen — analytische, nicht deskriptive Psychologie wollen wir.

Und damit bin ich noch zu einem andern Faktor gekommen, den Sie kennen müssen, um danach die ganze Aussicht dieses Unternehmens zu erwägen. Wenn Sie den Alluren der Konventionellen trauten, dem äußeren Anscheine und ihrer nachdrücklich wiederholten Versicherung, so wissen sie sich alle gar nicht zu fassen vor lauter Psychologie. Es ist das reine psychologische Seminar. Das flimmert und flittert und flirrt und blinkt und blankt, bei Dumas und Augier und Sardou, von verrätherischen Springlichtern der Seele — ein wahrer Ausverkauf psychologischer Aperçus zu herabgesetzten Preisen! Nämlich, der psychologische Lehrsatz ist diesen raffinierten Virtuosen der geschickten Mache ein unentbehrliches Instrument für ihr Geschäft: sie brauchen ihn, um daran wie an einem Drahtfaden ihre zierlichen Puppen zu bewegen, als ob sie Menschen wären. Sie glauben, wenn sie dem Tode ihre über das Leben gesammelten Lesefrüchte in den Mund stecken, wird er lebendig. Weil ihre Geschöpfe nicht fähig sind auch nur eines einzigen Gefühls, darum

deklamiren sie von allen und weil in ihrer Pappendeckelseele niemals das Kleinste geschehen kann, darum lügen sie ihr ein größeres Ereignis als das andere an. Es ist nur natürlich, daß sich der Naturalismus gegen diese Äfferei empört. Zum Teufel mit diesem ganzen psychologischen Schwindel! Zum Teufel mit diesen aus den Fingerspitzen herausgeleckten, im innersten verlogenen, eitlen, schwindsüchtigen Sentiments! Zum Teufel mit dem ganzen glitzernden und gleißenden Krimskrams! Das Leben! das Leben! das Leben ist nicht geschwätzig. Das Leben trägt nicht das Herz auf der Zunge. Das Leben geht nicht nackt auf der Straße mit seiner Empfindung. Es denkt nicht bei jedem Schritt an das Gefühl, von dem es begleitet ist, und hängt es nicht bei den Nasenlöchern heraus. Es prunkt nicht mit dem Reichtum seiner Seele. wie Köchinnen am Sonntag mit ihrem falschen Schmuck. Das Leben! das Leben! das Leben mit seiner stockenden Gesprächigkeit, mit seinen halben Andeutungen, die sich nur widerwillig verraten, mit seinen mühsamen Geständnissen, die die Scham nach jedem neuen Satz mit neuer Gewalt unterdrückt — das stolze, verschlossene, mißtrauische Leben!

Das ist eine große Errungenschaft des Naturalismus, diese neue Formel, in die er die Aufgabe des Dichters faßt: daß er uns in die Seele seiner Gestalten hineinführen müsse, statt, woran sie sich bisher genügen ließen, aus seinen Gestalten die Seele zu uns herauszuführen. Wenn sie sich entschließt, uns zu besuchen, wird es immer nur im Sonntagsstaate sein: wir wollen sie aber im Hauskleide, wie sie in der Einsamkeit ist, in ihrer Ungezwungenheit belauscht, ohne daß sie es merkte. Wenn wir aber die Seele wollen, nicht wie sie sich giebt, nicht ihre Äußerungen über sich selbst, nicht diese gezierte Beichte, mit der sie so oft sich und die andern betrügt, sondern, wie sie wirklich ist, ihre eigentliche, ihr selbst gar nicht bewußte Verfassung, ihre innerste Heimlichkeit — ja, wie dieses anfangen? Und noch dazu überdies die Notwendigkeit dieser Verfassung einsehen, warum sie so sein muß und nicht anders sein kann, sie nicht blos wie ein seltsames Kuriosum bestaunen, sondern sie begreifen, als wäre man ihr Schöpfer selbst und sie hätte sich unter unserm Zwang und nach unserm Maße gebildet — wie soll solches jemals gelingen?

Haben Sie einmal einen Schuß gesehen? Gewiß, man sieht Feuer wegspritzen und Rauch aufqualmen und am Ende ein Loch in der Scheibe. Gewiß, man sieht sein Gewehr und man sieht die Zusammen-

setzung der Patrone, man sieht das Pulver, man sieht das Geschoß, man sieht die Zündung. Aber haben Sie schon einmal einen Schuß gesehen, den Schuß selbst, frage ich? Und dennoch, weil Sie das spritzende Feuer und den qualmenden Rauch und das eingebohrte Loch und das Gewehr und die Patrone kennen, sagen Sie: Sie kennen, was ein Schuß ist. Und Sie haben Recht mit Ihrer behaupteten Wissenschaft des Schusses, gerade wie der Naturalismus Recht hat, wenn er die Möglichkeit behauptet, irgend eine Verfassung der Seele zu wissen. Er kann Ihnen diese Verfassung nicht zeigen, wie Sie ihm den Schuß nicht zeigen können. Aber er kann Ihnen an ihr, was Sie ihm am Schuß, er kann Ihnen ihre Wirkungen und ihre Ursachen zeigen. Und dieses: zur Kenntnis einer Seele zu führen durch die Enthüllung der Handlungen, die von ihrem Charakter ausströmen, und das Milieu, aus dem ihr Charakter einströmt — da haben Sie das ganze Um und Auf der naturalistischen Psychologie.

Das Milieu! da haben Sie sie endlich, die neue Losung! da haben Sie das Zauberwort, dem die Wunder der neuen Litteratur gelingen! Da haben Sie den Dittrich, der die geheimsten Schatzkammern des menschlichen Herzens aufsprengt! Das Milieu! Nicht etwas als geworden behaupten, sondern eben das Werden selbst in seinem unaufhaltsamen Prozesse belauschen — nicht die vertrockneten Blätter des Herbariums, das geheimnisvolle Weben und Walten in der freien Natur selbst, die ganze Wiese mit allen Kräutern, mit dem surrenden Käfer, mit der bebenden Zärtlichkeit des ersten Morgenkusses. Das Milieu! Nun setzt man ihnen die Seele nicht mehr gebraten und tranchirt auf den gedeckten Tisch: da, bitte, bedienen Sie sich — vielleicht ists ein Hase, wenns nicht eine Ratte ist, aber die Sauce bleibt ja doch immer die Hauptsache. Nun stehen Sie am Kochherd des Lebens selbst und sehen der geschäftigen Wirtschaft der Natur zu — gucken Sie nur in alle Töpfe, prüfen Sie das Gemüse, überzeugen Sie sich!

Und nun stellen Sie sich das einmal auf der Bühne vor, daß man nach diesem Verfahren für jede Empfindung, statt sie zu behaupten oder von ihrem Träger behaupten zu lassen, die ganze ausgestreckte Schichte des Lebens darstellt, in der ihre Ader läuft. Nun stellen Sie sich das einmal auf der Bühne vor, wozu es führen muß, für jedes einzelne Gefühl immer die ganze Landschaft zu schildern, in der es gebürtig ist. Nun stellen Sie sich das einmal auf der Bühne vor, wie das möglich

sein soll, mit der flüchtigsten Stimmung, die der Konventionelle nur in der jähen Glut eines eiligst versprühenden Blitzes aufflackern läßt, wie einen durchzuckenden Hauch eines verirrten Feuerwindstoßes, der an irgend einem Aufprall abgebrochen und von seiner Richtung abgestoßen wurde, jedesmal, um ihr Porträt, ihren Charakter und die ganze Biographie ihrer Entwicklung aus ihren Ursachen zu ihren Wirkungen wie in einem Steckbrief zu jedermanns Einsicht zu verzeichnen, erst mit amtlich unersättlicher Neugierde und dem fragesüchtigen Forschertriebe des ergründungstollen Pedanten ein umständliches Protokoll über ihr ganzes Vorleben vom Ei durch den Wechsel aller Wandlungen bis zu ihrer ausgewachsenen Größe aufzunehmen, den ganzen Boden hindurch, Punkt für Punkt, wie das Formular einmal entworfen ist, über Herkunft, Eltern, Heimat, Erziehung, Beruf, ein vollständiges curriculum vitae, von jedem einzelnen Ergebnisse dieser langwierigen Untersuchung dann in einem zierlich gestrichelten Abbilde Rechenschaft zu geben und diese tausend mühselig gesammelten Platten endlich zu einem übersichtlichen Mosaik zusammensetzen, das, in seinem geringsten Teilchen noch ein selbständiges Kunstwerk, in der Vereinigung ein von seinen Elementen im Wesen verschiedenes, durch sie vollbrachtes, aber über sie zu überlegener Besonderheit erhabenes Ganzes vollendet. Sie bezwingen schon kaum dieses widerspenstige Ungetüm von Satz, dessen atemloser Ungestüm nur erst den Auftrag der naturalistischen Absicht formelt — nun denken Sie sich, welche in strotzender, aufgebäumter, malmender Gewalt niederdröhnende Wucht und welch rastloser, in die Leidenschaft des Sieges fiebernd verbissener Eifer dazu gehören, diese ungeberdig tobende Fülle von Forderungen durch die Thai zu bändigen und das Werk ihrer Zähmung zu verrichten, bis sie, ganz ruhig gezüchtigt zuletzt, am Ende sich miteinander vertragen und, zur nachgiebigen Bescheidenheit niedergeduckt, eine jede ihr angemessene Befriedigung erfahren!

Und dann bedenken Sie noch ein letztes. Goncourt selbst, in dem Vorwort zur Buchausgabe dieses Dramas, macht kein Hehl daraus, daß er darüber denkt, wie jeder Künstler es muß: „le théâtre que j'ai jusqu'à présent fait, je ne l'ai pas tiré de me livres . . . entre nous, je trouve cette double monture mediocre." Die wirksamsten Vorwürfe versagen bisweilen: das Bühnenlos von Zolas L'Assommoir, Daudets Le Nabab und erst jüngst wieder des Tartarin sur les Alpes bestätigen

die alte Erfahrung. Es ist immer ein heikles um das Theatergeschick nicht von vorneherein in dramatischer Gestalt empfangener, sondern aus einer anderen Ursprünglichkeit nachträglich erst ins Bühnenmaß übertragener Werke. Sie riskieren dabei oft ihren äußeren Erfolg und sie riskieren dabei immer ihren inneren Wert. Die Form ist kein Gleichgiltiges, Zufälliges, Bedeutungsloses. Sie liegt nicht in der Laune und Willkür des Künstlers, so daß er jeden Stoff in jede Form zu gießen vermöchte, wie es ihm im Augenblicke gerade gefällt, nach Lust und Belieben. Sie ist ein Gebot seines Vorwurfs, ein trotziges, unnachgiebiges, grausames Gebot, das den ungehorsamen Künstler nicht ausläßt, seine Ruhe verwirrt, sein Gewissen verfolgt, bis er, dem Posaunenton seiner Mahnung erlegen, sich in seinen Befehl ergiebt und seinen Willen vollstreckt. Wie man einen Begriff nur durch ein Wort, und einen Gedanken nur durch einen Satz auszudrücken vermag und dieses eine Wort und diesen einen Satz einmal gefunden, die bloße Einbildung eines versuchten Ersatzes schon gleich einem Dolchstich ins Herz fährt; wie ein rührendes Gemälde allen schmeichelnden Werbungen des Marmors hartnäckig seinen Reiz versagt; wie kein korinthischer Säulenbau den Inhalt einer Symphonie wiederzugeben vermag. Je mehr Persönlichkeit und je mehr Charakter ein Kunstwerk hat, desto eigenwilliger wird es seinen besondern Ausdruck verlangen und desto widersetzlicher wird es sich gegen den Tausch des einmal gefundenen sträuben. Die besten Romane gerade sind es, die die schlechtesten Stücke geben, und man kann hundert gegen eins wetten, daß es ein schlechter Roman war, der auf der Bühne sein Glück macht. Muß es aber nun einmal schon sein, aus welchem Grunde es sei, daß ein Buch auf die Bretter steige dann wird einem Fremden dieser Widerstand des Vorwurfs gegen den Wechsel eher zu bezwingen sein als seinem Schöpfer. Der Fremde ist kalt, gleichgiltig, unbefangen. Ihm gilt der Wunsch des Romans, das Meiste an Schönheit zu bewahren, nicht mehr als der Anspruch der Bühne, das Meiste an Wirkung zu erreichen, und in ihrem Streite, in dem die eine alles geändert verlangt und der andere nichts geändert verträgt, steht er als ein billiger Richter mit parteilosem Urteil. Besonnen hört er die Forderungen der Bühne und wo sie Gerechtes heischt, ohne das sie nicht zu leben vermöchte, wird er sich nicht bedenken, dem Roman sein bestes Fleisch wegzuschneiden, taub gegen allen wehklagenden Einspruch. Dagegen der Schöpfer, im Banne seines Geschöpfes, das

sein Bestes verkörpert, seine ganze Kraft, seine mächtigste Kunst, seine heißeste Sehnsucht, ist niemals von der Entbehrlichkeit auch nur eines Kommas zu überzeugen; wie hätte er es sonst denn geschaffen, wenn es entbehrlich wäre? Für ihn gibt es, was man auch sage, nichts Unwichtiges in seiner Schöpfung: denn, wie gering es auch scheine, es ist doch von ihm und es ist ihm, als ob man seine ganze Persönlichkeit zerschlüge, wenn man ihm das letzte Pünktchen ihres Ausdrucks zerstört. Für ihn ist diese ganze Schöpfung eine einzige große Notwendigkeit, unüberwindlich in ihrem ehern gefügten Zusammenhang, aber in nichts zerfallen, wie man nur ein Ringlein aus der gewaltigen Kette löst. Er kann kein Wort ändern: sonst hätte er ja damals schon das andere gesetzt. Er kann keine Gestalt entbehren: sonst wäre sie ja nicht da. Er kann keine Folge der Scenen wechseln; denn so steht die Reihe einmal und kann er denn lügen? Für ihn sind diese Erwägungen alle längst beschlossen und höchstens einen tausendmal zurückgelegten Weg, immer nach dem nämlichen Ziele, noch einmal wiederholen kann sein Gehirn — es ist ihm unmöglich, einen andern zu finden. Was man ihm neues vorbringe — es ist seinem gewissenhaften Rate niemals ein Neues; mit welchen Vorschlägen man ihn verwundere — er kann es nicht begreifen, wie sie für irgendwen noch immer nicht abgethan sein können; mit welchen Einwürfen man ihn quäle — er hat sie sich selber doch alle so oft, so oft widerlegt — es gibt kein anderes Ende in irgend einer Entscheidung, als eben welches sich bei der ersten Schöpfung bereits als das notwendige und unvermeidliche erwies. So hat er es geschaut so hat er es gefühlt, so war es: er kann nicht helfen, er kann nichts dafür, er kann nichts dagegen — es ist mächtiger als er.

Zusammengefaßt: es sind vier Experimente, die dieses Drama unternimmt. Es bringt das Leben auf die Bühne, so wie es ist — das naturalistische Experiment. Es bringt ein seelisches Problem auf die Bühne, das in seiner ganzen Beschaffenheit durchaus der Bühne widerspricht — das psychologische Experiment. Es bringt die Charakteristik durch das Milieu auf die Bühne — das deterministische Experiment. Es bringt ein in einer andern Kunstform erschaffenes Kunstwerk auf die Bühne — das formalistische Experiment. Und nur dadurch, daß dieses vierte Experiment, als die Unternehmung einer Unmöglichkeit, notwendig mißlang, darum allein gelang jenen drei ersten kein ganzer Erfolg.

Solche dämonische Herrschaft übt der Roman der beiden Goncourts über den Überlebenden, der ihn ins Dramatische umformen wollte, so ganz wie eine Wirklichkeit, gegen die man mit allen Vorsätzen, Absichten und Wünschen nichts vermag, daß er diesem mächtigen „apporteur de neuf", wie er sich selbst einmal mit geziemendem Stolze rühmte, die litterarische Tendenz vergewaltigt und jeden Mut der Neuthat erwürgt hat. Er hat ihm seine Bühnenreform aus der schon erhobenen Hand geschlagen und ihm diesen verwegenen Entschluß, mit einem einzigen Griffe das Drama gleich dreifach zu erneuern, wie mit dem niederfahrenden Keil eines lähmenden Blitzes zertrümmert. Solche feindselige Macht kann das Kunstwerk, wie es einmal seine Seele verlassen, über den Künstler werden, seinem Willen und seinem Vermögen überwachsen, in schnöder Vergessenheit seiner Herkunft und auf die eigene Herrlichkeit einzig bedacht, voll Selbstsucht wie alles Große.

Es ist Goncourt mißlungen, sich seinen Roman zu unterjochen, so daß er, seiner Absicht gehorsam, ein Drama geworden wäre. Der Roman hat ihn unterjocht, so daß er dem Dienste seinen litterarischen Vorsatz geopfert hat, Stück für Stück, in jeder Scene eine neue Weihegabe. Dieser Schein eines Dramas ist nichts als Roman, dieser selbe Roman, noch einmal, in dem nämlichen Prozesse, nur freilich verkürzt, abgezweigt, entblättert, wie durch einen wüsten Frevel verstümmelt. Es ist nichts in dem Drama, das nicht in dem Roman mit wirksamerer Gewalt wäre; aber vieles von dem Mächtigsten gerade des Romans fehlt dem Drama. Was Bühnenfüße hat in dem Roman, ist auf die Scene gestellt; dem der Bühne unzugänglichen eigentlich Romantischen entspricht kein gleichwertiges eigentlich Dramatisches, das, dem Roman unzugänglich, erst auf der Bühne aus diesem Stoff herausgewachsen wäre. Es ist der Bühne nur dieses allein zugestanden, daß ihr nicht der ganze Umfang des Romans aufgezwungen wurde; aber es ist ihr nicht der Beweis ihres andern Umfanges zugestanden, jene äußeren Schichten desselben zu zeigen, die jenseits des Vermögens des Romans liegen. Es ist eine unzusammenhängende Reihe von aus dem Roman herausgeschnittenen Tafeln, auf gut Glück, wie es scheint, und ohne ersichtliche Wahl amputiert, ohne ein anderes Band als jenes der Erinnerung an den Roman und durch diese allein verständlich. Wichtiges und für die Einsicht der Charaktere und den Fortschritt ihrer Entwicklung Unentbehrliches erfährt bisweilen kaum flüchtige Erwähnung, so

nebenher, ein halbes Wort, nur der Bemühung des Eingeweihten überhaupt auffindlich; Gleichgiltiges dagegen geschieht umständlich. Der Roman entrollt ein Leben: bis in seinen geheimsten Grund kennen wir es zuletzt, als hätten wir es selbst gelebt, und es geschieht dadurch, daß am Ende auch sein kleinster Zufall Bedeutung gewinnt. In dem Drama geht es uns wie oft mit dem Flurnachbar: man kann viele Bruchstücke eines Menschenschicksals sammeln, mit dem man so Thür an Thür wohnt, und über manchen sinnt und träumt, man lange voll Wehmut und Mitleid; aber man müßte doch erst die übrigen, anderswo zerstreuten besitzen, um sich das Ganze zusammenzusetzen und daran erst den Sinn auch der einstweilen unleserlichen zu entziffern.

An der Sprache vor allem ließe sich ausführlich beweisen, wie der Roman das Drama getötet hat. Ich weiß keinen Autor unter den Lebenden, der sich mit dieser Meisterschaft des naturalistischen Dialogs messen könnte, die die Goncourts in Henriette Maréchal ausüben. Da ist jenes Zolasche Ideal der Bühnensprache, des résumé de la langue parlée, mit unvergleichlicher Bravour angepackt, mit unwiderstehlicher Verve bezwungen. Dagegen gibt es kaum eine wunderlichere Seltsamkeit als dieses aus dem derben Platt des Pöbels und der hohen Rhetorik des Ateliers gemischte Idiom, in dem dieses Drama sich ausdrückt. Es gleicht jenem verwegenen Rotwelsch, das die Künstler mit ihren Maitressen in der Kneipe lieben, aus der Kloake und der Hippokrene zusammengeflossen. Es klingt wie der Gassenhauer in der Kehle einer Nachtigall. Es sind Stellen darin, die strotzen von saftiger Lebenswahrheit, wie in einem Hörrohr aufgefangener Ruf der Straße, und es sind andere darin, die gar kein Fleisch haben, sondern nur Seele, wie eine flüsternde Botschaft aus dem entlegenen Märchenlande der Dichtung. Was von nichts anderem herkommt, als daß der Dialog des Dramas sich zusammensetzt aus dem Dialog des Romans und der dialogisierten Erzählung des Romanciers. Jupillon und Germinie sprechen auf der Bühne, was sie im Romane sprechen, und dann sprechen sie noch weiters, was im Roman der Dichter über sie spricht — und alles mit eben den nämlichen Worten des Romans. So vollendet die mit künstlerischem Raffinement ziselierte Phrase des Dichters die rauhe Redeweise des täglichen Lebens. Jupillon beginnt jupillonisch und Germinie beginnt gerministisch, um alle beide jedesmal goncourtisch zu schließen. So heilig war dem Dichter das einmal gefundene Wort und so mächtig über ihn!

Und nun fassen Sie am Ende dieses alles noch einmal in einem raschen Ueberblick zusammen und vergegenwärtigen Sie seine Zusammenwirkung Ihrer Überlegung: die tollkühne Vermessenheit dieses vierfachen Experiments, in jedem einzelnen seiner Teile schon die Herausforderung tausendfacher todfeindlicher Gefahr, in der bloßen Absicht bereits das Werk eines Giganten, dazu jene vierte Unternehmung nun gar, von vorneherein ein blindes Wagnis auf eine launische Schwäche des Glücks, die wohl einmal Unmögliches bewirken kann, noch überdies durch die Gewalt der ursprünglichen Schöpfung geradezu aller Zugänglichkeit entrückt — und dann erst vermögen Sie die Größe dieses Erfolges zu ermessen.

Des Erfolges? Ich habe schon gesagt, daß es eine Niederlage war, eine Niederlage mit allen jenen blutigen Schrecken und wilden Greueln des Falls eines Großen. Aber es gab drei, vier Siege in dem Getümmel dieser Niederlage, über die Bewunderung der Gegner errungen, daß sie die Waffen senkten erschauernd in Ehrfurcht vor solcher nie geschauter Majestät, jauchzende Triumphe, mit der Beute der Unsterblichkeit, und es war die Überlegenheit der alten Anschauungen an Zahl, nicht an Tapferkeit und Gewalt, die am Ende überwand.

Dieser tobende Beifall, der allen Widerstand niederwarf und im Augenblick jedes Bedenken wegfegte wie dürre Spreu, ein elementarer Orkan, aus allen Herzen heraus heulend, nach dem Liebesgeständnis der Germinie, nach dem Opfer ihrer zusammengebettelten Groschen, nach ihrer letzten Begegnung mit Jupillon, war ohnegleichen. Was war denn eigentlich geschehen, daß in diesem lärmenden Turnier der litterarischen Parteien der unermüdliche Zuruf der Losungen mit einem verstummte, als wäre das graue Entsetzen des Todes plötzlich mitten unter sie getreten, daß ein einziger Schmerz mit einem Male aus allen Herzen schluchzte, ein einziger Aufschrei der tiefsten Not wie ein Hilferuf der leidenden Menschheit, daß aller Haß und aller Neid und alle vorgenommene Bosheit in der Pause erst wieder allmälig Atem gewannen? Man sah in kein Drama; man sah nur durch ein winziges, trübes Guckloch auf einen engen, finsteren Winkel. Aber was man da sah, es war das Leben, das volle Leben, so wie es ist; es war die Wahrheit.

Es ist eine Niederlage eines Naturalisten gewesen, aber ein Triumph des Naturalismus. Und darum wird dieser 18. Dezember ein Festtag bleiben in den Erinnerungen der Litteraturgeschichte, trotz alledem: denn

er hat die Gewalt selbst der gefesselten Wahrheit bewiesen. Die glücklicheren Enkel, die sie besitzen werden im vollen Segen der Freiheit, in der sonnigen Heiterkeit des Sieges, im fruchtbaren Glücke des Friedens, werden seiner gedenken als einer ihrer ersten Verkündigungen, da die Tyrannis der Lüge über die Bühne noch im üppigen Mittag schwelgte. Sie werden bei dieser dankbaren Feier jener braven Pionniere nicht vergessen, die, in der Hinderniszone vor der Verschanzung der Lüge, von prasselnden Geschossen überhagelt, ihre Pallisaden und Fußangeln ausgereutet haben, dem Sturm der Entscheidung eine Gasse zu bahnen. Dieser kecke Wagemut, mit dem Paul Porel allem Spott und Schimpf die trotzige Stirne bot, verdient vielen Ruhm. Ich möchte wohl einen deutschen Theaterdirektor kennen, dem man derlei zutrauen dürfte. Er hat das Stück vortrefflich auf seine Bühne gestellt und den Reichtum seiner szenischen Kunst nicht gespart. Seine Künstler, ohne Ausnahme — man müßte den ganzen Zettel abschreiben — helfen ihm wacker. Die Germinie der Mademoiselle Rejane aber steht auf der Schwelle der durch diese Wiedergeburt der Dramatik zu einer herrlicheren Jugend wiedergeborenen Theatralik, wie ein Willkommgruß der Vergangenheit an die Zukunft, zu dem die alte Schauspielkunst alle ihre zusammengenommene Kraft und alle erworbenen Schätze in die das erste Mal ertönende Weise der neuen gelegt hat. Sie ist eine Meisterleistung, aus einem Guß, ohne Fehl, schlicht, groß und wahr. Niemals ist ein ergreifenderes Martyrium ergreifender gespielt worden, so mit Herzblut durchtränkt, gerade wie ein Selbsterlebnis. Niemals hat so die ganze Seele des liebenden Weibes auf der Bühne gestanden, völlig entschleiert, frierend vor hilfloser Nacktheit, den zuckenden Muskel blosgelegt, zerfleischt durch die rasende Wonne der Qual, rauchend vor Begierde, ein verwüstetes Golgatha der Leidenschaft. Es ist eine von Ekel und Verzweiflung durchschauerte, von Rachefieber unterwühlte, von Grimm und Haß zerborstene Verkörperung der unseligen Schmach und Erniedrigung, die das tägliche Schicksal des Weibes und, wie die Philosophen behaupten, seine Bestimmung ist.

Rococo.

Es ist gar nicht einmal nötig, daß ich Sie erst auf die Jubelausstellung des österreichischen Gewerbes zurückführe. Dort freilich, da sprang es einem vollends gleich beim ersten Schritt in die geblendeten Augen, mit zappelndem Ungestüm, sich kugelnd vor Ausgelassenheit, Hals über Kopf, daß man sich seines lärmenden Uebermutes und seiner verwegenen Heiterkeit kaum zu erwehren vermochte. Aber wie gesagt: ich brauche das gar nicht. Nehmen Sie Ihre langen, weichen schwedischen Handschuhe mit jenem traurigen Gelb, das ich so sehr liebe, und den unausstehlichen vielen Knöpfen, die ich so sehr hasse, und lehnen Sie sich wieder einmal an meine bebende Schulter, wie damals, als ich glücklich war, und so schlendern wir gemächlich durch irgend eine unserer Großstädte, ein halbes Stündchen blos, wo Sie wollen: in der Friedrichstraße, über den Graben, auf den großen Boulevards — mehr brauche ich gar nicht. Denn überall da, unausweichlich, wohin Sie sich auch wenden, überall auf's neue, in großen, weithin vernehmlichen, mächtig geschweiften Lettern, mit schreiendem Triumph, strotzend von Behagen und berstend vor Selbstgefallen, überall steht diese beharrliche Verkündigung in allen Schaufenstern geschrieben: der Sieg des Rococo ist vollendet.

Es ist unglaublich. Aber, wie immer das Unglaubliche gerade in dieser Narrenwelt, es ist eine Thatsache, nicht zu leugnen. Man kann ihr nicht entkommen. Sie ist überall. Man kann keinen üppigen Nacken mehr küssen, ohne daß sein funkelndes Geschmeide, keinen heißen Liebesschwur mehr tauschen, ohne daß so ein vorwitziges Amorchen des Alkovens, man kann nicht einmal mehr einen Löffel Suppe schlürfen,

ohne daß einem diese behaglich überschweifende Terrine laut und umständlich von ihr erzählte. Es gibt keine Flucht davor, keine Gewalt dagegen — das zierliche, gebrechliche, püppische Rococo, das man sich kaum anzurühren traut, dieses drollige, ewig hüpfende Zwerglein mit den molligen Zehen und dem neugierigen Stumpfnäschen, dieser Schaumtortenstil hat die schlanke, sehnige Gothik und die stämmige, solid verläßliche Renaissance alle beide mit dem nämlichen Glück überwunden. Wie in die Erde hinein ist ihre Herrlichkeit verschwunden, deren Ruhm eben noch ein unerschöpflicher, wie weggeblasen ist ihre Herrschaft, deren Macht eben noch eine unüberwindliche schien; er aber, der neue Götze, vor dem aller Widerstand lang genährter Vorurteile und alle Feindschaft wohlbewaffneter Urteile in den Wind zerstob, er aber, der lachende Erbe, Gold ausstreuend nach allen Seiten, Licht und Farbe und Lust, er schüttelt sich vor unbändigem Vergnügen und strampelt mit den fleischigen Beinchen und dreht uns mit den dicken, rosigen Fingerchen eine lange, lange Nase, wie eine Muschel gewunden — denn Gassenjunge im Salon zu sein, das ist ihm seit jeher der liebste Zeitvertreib.

Wahrhaftig! Wenn unser Urgroßvater, eine heimliche Nacht aus seinem stillen Grabe geholt, eines dieser Tage in seinem Bette erwachte und um sich blickte, es hielte schwer, ihm einzureden, daß er hundert Jahre geschlafen. Er würde es nicht glauben. In der That! Hundert Jahre! Ein hübscher Einfall! Aber wollt ihr mich wohl in Ruhe lassen mit solchen läppischen Narrenspossen! Glaubt ihr mich so sehr bereits wieder zum albernen Kind geworden, daß man mir jedes tolle Märchen aufbinden darf? Hol' euch .... Hundert Jahre! Haha! Da müßte sich doch etwas verändert haben!

Glorreiches Jahrhundert, vielgepriesenes, unermeßlich bewundertes, dessen Lob kein Ende ist in den Leitartikeln, zu Weihnachten und zu Ostern und wann man sonst drei Spalten braucht tiefsinniger Geschichtsphilosophie! Ruhmrediges Geschlecht, das an keinem Spiegel vorbeischreiten kann, ohne in lyrische Delirien der Eitelkeit auszubrechen! Gebenedeites Alter der Erfindungen und des Fortschrittes! Da bilden wir uns noch ein, es sei eine revolutionäre Zeit, in der wir leben, und machen gewaltiges Aufheben von den Errungenschaften der Gegenwart und thun großmächtig, als hätten wir was vollbracht und als sei was geschehen! Und es hat sich doch gar nichts geändert!

Es ist wahr: Eisenbahnen sind gebaut worden und Könige sind geköpft worden und wir brennen ein anderes Licht. Aber das sind doch nur Äußerlichkeiten, die nichts bedeuten. Die Reitkunst ist dadurch seltener und die Schwatzkunst ist häufiger geworden und wir haben verdorbene Augen. Aber das rührt doch nicht an die Ader des Lebens. Das intime Leben ist das nämliche geblieben und wenn es sich bewährt, daß das „Milieu", in dem einer sich bewegt, seinen Geist und seinen Willen formt, dann ist es ganz überflüssig gewesen, daß wir erst mit so viel Aufhebens den Zopf außen weggeschnitten, der uns dafür nur mit desto üppigerer Fruchtbarkeit nach innen gewachsen: denn unser „Milieu" ist das Rococo.

Überall, wohin Sie auch blicken, Rococo! Rococo und kein Ende! Das Möbel ist Rococo, die Stickerei ist Rococo, das „Bijou" ist Rococo, die kleinsten, leichtfertigen Nippes und die größte, gewichtigste Dekoration, Boudoir, Bad und Speisesaal, wovon man und wofür man lebt — nichts als Rococo, überall Rococo! Und nächstens, wenn ich einmal gut aufgelegt bin, wenn mir der Lenz seine erste Liebeserklärung gestammelt haben wird — denn dazu gehört Weihe, von heiligen Sachen zu reden — dann will ich Ihnen haarklein beweisen, warum die Damenmode sich auf die Dauer beim Kaiserreich nicht halten könnte, mit dem sie gegenwärtig so schmeichlerisch schön thut, und überdem wie die modernste Pariser Modemalerei gerade, so weit sie nicht Naturalismus ist, und auch noch ein gut Stück Naturalismus dazu, direkt von Watteau und Boucher abstammen, wenn sie es auch nicht Wort haben wollen, und am Ende noch überdies, worin Catulle Mendès und Armand Silvestre, diese verzärtelten Lieblinge der Frauenhuld, die reinen Rococo-Lyriker sind. Rococo, nichts als Rococo, oben und unten, überall: alle Kunst und alles Schöngewerbe, bis zum platten, alltäglichen Handwerk und zur feilen Fabrikwaare herab, Farbe, Stoff und Wort — es ist ein einziger schäumender Jubelrausch von Rococo, in dem sie sich wälzen, die Großen und die Kleinen, die Künstler und die Laien, fiebernd vor Lust, atemlos, in einem taumelnden Reigen.

Behaupte ich deswegen: das Rococo ist der moderne Stil? Fällt mir gar nicht ein! Es wäre auch eine zwiefache Dummheit. Einmal schon, weil die Entwicklung der Kunst, wenn schon über die Menschen dieser neuesten Zeit eine wahre Leidenschaft gekommen ist, sich unaufhörlich in die Vergangenheit zu maskiren und mit Verstorbenen zu ver-

mummen, keine Verkleidung kennt und jeder neue Stil einen verwegenen Stolz darein setzt, unverhohlen sein neues Gesicht zu zeigen. Und dann zweitens: das Rococo ist überhaupt kein Stil. Es ist nur die Forderung eines solchen. Es ist nur die Bankerott-Erklärung der Überlieferung. Diese freche, zügellose Lustigkeit, mit der es über allem Vergangenen höhnisch die Schellenkappe schwingt und seine Würde ungezogen am Barte zupft — sie ist in Wahrheit nichts als eine tiefschmerzliche, schmachtende, unsägliche Sehnsucht nach der Zukunft. Es ist die Kapsel, in die sich das Bedürfnis nach Erneuerung der Kunst eingesponnen hat, schwellend, überladen, zum Platzen vollgepfropft, bis am Tage der Freiheit aus ihren schwellenden Formen endlich die Erfüllung bricht, die Freude einer glücklicheren Menschheit.

Wir sind ein trauriges Geschlecht, wahrhaftig, mit dem man wohl Mitleid haben muß. Es geschieht uns immer das Gleiche, überall, alle Tage. Das Alte haben wir eingesargt, unwiderruflich, unwiederbringlich. Aber jenes neue an seiner Stelle, nach dem uns das Herz so brennt, dessen bleiche Ahnung unsere unruhigen Träume ängstigt, ist noch fern und wir vermögen es noch nicht einmal zu schauen. So besitzen wir nicht das eine, nicht das andere und sind ganz einsam und verlassen und trauern um alle beide. Vieles haben wir gelernt und wir können alles. Aber wir vermögen damit nichts. Der ganze Reichtum der Vergangenheit liegt vor uns ausgebreitet, was die Jahrtausende geschaffen, eine unendliche Fülle. Aber wir haben keine Freude daran. Und weil wir ihrer nicht froh werden, machen wir uns lustig über sie, an ihr, mit ihr, bis auf besseres. Das ist das Rococo. Und das Rococo ist überall, in Wissenschaft, Kunst und Leben. Es ist die Krankheit des Jahrhunderts.

Das fliegt mir so durch den Kopf, während dieser mißratene Februar eine Hand voll gewürfelten Hagels zu mir herauf wirft, kieselhart, bohnengroß, daß die Scheiben prasseln. Prrr! Welch' ein Unhold! Ich hülle mich fröstelnd in die bauschigen Falten meines braven, alten Schlafrocks und rücke ganz dicht an den Kamin, die Beine querüber auf den gefleckten Marmor gestreckt. Das Feuer ist niedergebrannt und schmächtige bläuliche Flämmchen nur noch huschen über die von einem fahlen Schleier übersponnene Glut, hastig lechzend, irre, wie menschliche Wünsche. Wie man den Kamin oft schmäht und dankt ihm doch so viel, so unendlich viel, diesen überströmenden Reichtum

lockender Träume und lieblicher Phantasien! Wenn er nur auch wärmte!

Es ist aber nicht der Kamin mit seinen gravitätischen Marmorstelzen und der hohen melancholischen Uhr darauf, in blankem Acajou, der mich auf das Rococo gebracht hat. Es ist ein neuangekommenes Buch auf meinem Tische, groß und dick, gute vierhundert Seiten, mit vielen Bildern — ich wollte es nur aufschneiden und so ein bischen darin blättern, um von seinem Geschmack zu kosten, und nun habe ich es von einem Ende zum andern gelesen, auf einen Sitz, ohne Anhalt, in einem Zuge! Es ist ein vortreffliches Buch.

Es ist die „Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England" von Cornelius Gurlitt.*)

Ich schätze Cornelius Gurlitt sehr. Nicht blos um seiner gründlichen Wissenschaft halber, deren gedrängte Fülle er bei jeder Gelegenheit mit weltmännischer Gelassenheit entfaltet, ohne irgendwie Aufhebens mit ihr zu machen, wie ein selbstverständliches, ungezwungen und ohne Dünkel. Nicht blos um dieser unglaublichen Arbeitskraft willen, die wir an ihm, unermüdlich und unerschöpflich, mit wachsendem Staunen bewundern. Ich schätze ihn vor allem, weil er ein Moderner ist und modernen Geist in die Kunstgeschichte gebracht hat, in dieses Versorgungshaus der invaliden Ästhetik. Und deswegen wünschte ich seinen Werken die größte Verbreitung und daß sie in die Masse drängen, weil sie mir geeignet scheinen, wenn schon die Kunst bei uns, wie eine störrische Kuh, nicht vorwärts will, doch wenigstens dem Kunstverständnis auf die Höhe der Moderne zu helfen.

Die Kunstgeschichte, eine junge Wissenschaft, hat als ästhetische Schönrednerei begonnen. Das war die Weise des achtzehnten Jahrhunderts: eine endlose Litanei verschwommener Redensarten mit O! und Ach! und einem Haufen von Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen, das Strohbündel der schönseelischen Empfindungen bis auf das letzte Stäubchen ausgedroschen zur Erbauung der reiferen Jungfrauen. Nachdem sie so einige Zeit von den Dilettanten mißhandelt worden, ist sie in die Hände der Pedanten geraten: ein trockener Katalog des Ruhmes, mit größerem oder geringerem Fleiße geführt, eine mühsame

*) Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff).

Chronik, welche die Künstler in ihrer Folge aufzeichnete, ihr Leben berichtete, ihre Entwicklung gliederte, einmal wohl auch ins Anekdotische abschweifte, um in der Dürre nicht völlig zu verschmachten, und ihre Werke angab, wo sie zu finden. So, nachdem sie zuerst lächerlich gewesen, ist sie dann langweilig geworden, vom Schlechten zum Schlimmeren. Es ist höchste Zeit, wenn sie nicht zu Grunde gehen soll an ihren Kinderkrankheiten, daß sich ihrer endlich einmal ein Künstler annimmt. Cornelius Gurlitt ist ein Künstler. Und darum sieht er die Wahrheit. Die anderen, die vor ihm von vergangener Kunst erzählten, sahen die Dinge entweder losgerissen von ihrer natürlichen Umgebung, entwurzelt aus ihrem Boden, und darum verwelkt und verfärbt, ohne Duft und ohne Leben; oder sie sahen die Dinge durch ihre ästhetische Brille, in ihren Schrullen gebrochen, verrenkt und verzerrt, wie in einem Hohlspiegel. Er aber, helläugig und ohne Zopf, ein Naturbursche der Ästhetik und nur dem Zuge des Gefühls gehorsam, ein Ketzer aller Schul-Dogmen, er sieht das Ganze und er sieht es ganz. Er sieht die Erscheinungen der Kunst in ihrem natürlichen Zusammenhang mit ihren Bedingungen und ihren Folgen, ihr Wachstum aus dem Charakter der Gesellschaft, ihre Entwicklung in der Entwicklung des allgemeinen Geistes; und er sieht sie, wie sie sind, durch kein kritisches Vorurteil verhüllt, ohne Wunsch und ohne Tadel, gerecht, weil er sie in ihren Ursachen und darum ihre unabänderliche Notwendigkeit begreift.

Es gibt Leute, die sich mit der Vergangenheit nur beschäftigen, um daran die Überlegenheit der Gegenwart zu beweisen und wie diese alles von Grund aus besser verstünde. Und es giebt Leute, die sich mit der Vergangenheit nur beschäftigen, um vor ihr den Niedergang der Gegenwart anzuklagen und wie diese mit der ganzen Front zurückschwenken müsse. Es giebt Leute, die niemals fragen, was war und was ist, sondern immer nur, was sein soll, kraft des allerheiligsten Gebotes einer unumstößlichen Weisheit, die wie eine Sternschnuppe einmal irgendwo unter die Menschen gefahren. Und endlich giebt es Leute, die so kurzsichtig sind, daß sie von allem nur den Zipfel unmittelbar vor ihrer Nase wahrnehmen, und die wie die Würmer eine Tagreise lang über einen Ast kriechen und dann glauben, sie hätten die Welt umsegelt. Und alle diese Leute, justament, haben sich auf die Geschichte geworfen und darum ist diese eine so verhunzte Wissenschaft heute. Sie braucht, wenn sie sie selbst sein will, die Leuchte der Menschheit, der verläßliche

Stab auf der mühseligen Wanderung, den Blick frei, weit und groß. Mit freiem, weitem und großem Blick sind die Bilder geschaut, aus denen Cornelius Gurlitt dieses Buch zusammengesetzt hat. Und durch diesen freien, weiten und großen Blick ist es ein Buch geworden, deren es heute nicht viele gibt: ein Buch, das man lesen muß.

Isoline.

Ein Pariser Brief.

Das kleine Theaterchen an der Ecke der Rue de Bondy kennt sich gar nicht aus. Die Logen sperren verwundert ihre großen, schwarzen Augen auf und die engen, harten Sperrsitze knarren in ärgerlichem Verdruß, daß diese jauchzende Freude mit einem in ihren behaglichen Schlummer eingebrochen ist. Das hat es lange nicht erlebt. Es ist ihm nicht zum besten gegangen diese letzte Zeit. Es hat lange gefeiert, aber kein Fest. Und nun läuft sich seit acht Tagen ganz Paris die Füße nach ihm ab und schlägt sich die Arme wund an seinen Kassen: es ist eine Schlacht um den Einlaß jeden Tag. Und nun mit einem lächeln alle Abende dort die schönsten Frauen der Welt in jener begehrlichen Heiterkeit des Herzens und der Dichter lacht in närrischem Triumph und die Schauspieler lachen in satter Eitelkeit und drinnen lächelt Herr Silvestre, der Direktor, so liebenswürdig und die Agioteure draußen lachen so unverschämt, als sie es nur vermögen — es ist ein einziges langes, rauschendes, schallendes, sprühendes Lachen von unbändiger Lust und alles plätschert in Wonne. Es ist der Erfolg, der Erfolg mit seiner leuchtenden, blütenbekränzten Stirn, mit seinem heißen, berauschenden Atem, mit seinem schmetternden Jubelklang, der tolle, launische, wankelmütige, spöttische, ungeberdige Erfolg, das Glück der Kunst, das die arme kleine Renaissance, ach, so lange entbehren mußte.

Selten, daß solches Wohlgeschick eintrifft. Herr Silvestre muß wohl ein Sonntagskind sein. Meist geht es den Bühnen, wenn ihr Stern einmal sinkt, wie den Frauen: der Sieg, der ihnen einmal untreu geworden, kehrt nicht wieder. Es ist aus, alles aus, für immer, ohne Rettung, wie nur ein einzigesmal der Aberglaube durch ein einziges

Beispiel hinfällig geworden, daß man ohne sie nicht zu leben vermöge. Man ist so undankbar und vergißt so schnell.

Und welches ist denn die unvergleichliche Zaubergewalt, die solches seltsame Wunder gewirkt hat? O, spannen Sie Ihre Einbildung nicht so hoch! Sie entfernen sich nur immer weiter vom Kern des Rätsels! Es ist immer das Einfachste, wodurch sich das Wunderbarste erklärt. Es ist eine simple Feerie.

Ja wohl! Eine simple Feerie! Nichts weiter! „Isoline", gedichtet von Catulle Mendès, vertont von André Messager! Das ist alles. Nicht wahr? Jetzt sind Sie stolz, daß Sie ein ernsthafter Deutscher sind, den in Bewegung zu setzen es einer umständlicheren Maschinerie bedarf! Jetzt schweigen Sie wieder einmal in diesem erhabenen Gefühl Ihrer Überlegenheit über diese frivolen, flatterhaften, leichtsinnigen Franzosen! O diese Franzosen, denen ein paar bunte Lappen und ein paar üppige Beine genügen, um den Verstand zu verlieren! Wie nun aber, wenn ich mich vermesse, über eben diese simple Feerie ein umständliches Buch zu schreiben, ein ganzes Buch, Madame, als ob ich ein deutscher Professor wäre mit einem langmächtigen struppigen Bart und einem noch langmächtigeren und noch struppigeren Stil, ein dickes, ungeheuer gescheidtes Buch von hundert enggedruckten Bogen und tausend unverständlichen Fremdwörtern und hunderttausend tiefsinnigen Citaten und so gewaltthätig und schwerfällig und geradezu universitätsmäßig gegliedert, daß sich kein Mensch darin auskennt am Ende — wirklich ganz wie ein deutscher Gelehrter? Wie nun aber, wenn ich mich vermesse, in eben diesem umständlichen Buch, an eben dieser simplen Feerie die ganze litterarische Bewegung des Jahrhunderts wie an einem leuchtenden Kristall ihrer Quintessenz darzuthun und Ihnen eben diese simple Feerie zu beweisen als das notwendige Ende, in welches alle litterarische Vergangenheit ausläuft, und den notwendigen Anfang, von welchem alle litterarische Zukunft anhebt, eine Zentralsonne gleichsam an der Scheide der Dichtung, von der das Licht ausstrahlt nach allen Seiten? Wie aber, wenn ich mich vermesse, ah, Sie haben ja gar keine Ahnung, wessen ich mich nicht allem am Ende vermessen, wie fürchterlich ich nicht sein kann, wenn ich einmal anfange, ein Buch zu schreiben! Übrigens, Sie brauchen deshalb nicht gleich allen Mut zu verlieren: wenn Sie recht artig sind und mir heilig versprechen, mich fünf Minuten mäuschenstill anzuhören — aber mäuschenstill! bitte ich mir aus, anders thut's meine Eitel-

keit nicht — dann will ich es diesmal noch gnädig bei einer flüchtigen Plauderei bewenden lassen. Und das ist auch schon deswegen gut, weil es denn doch vielleicht eher ohne derlei Übertreibungen abläuft — dagegen in meinen Büchern, nun, Sie wissen ja: es wächst der Mensch mit seinen höheren Zwecken.

Erstens also bedenken Sie, daß die Franzosen die Feerie ganz anders verwerten als wir, die wir sie mit verächtlicher Geberde in die Kinderstube verweisen. Die Franzosen sind nicht unserer Meinung, daß etwas langweilig sein müsse, um ernst zu sein. Sie kennen kein Normalmaß und kein Normalgewicht, bei dem die Kunst erst anfängt — wenn etwas nur schön ist und das Herz erfreut und das Gute kräftigt im Menschen, selbst die luftigste und gebrechlichste Nichtigkeit nehmen sie dann für Kunst. Die ernsthaftesten Leute bemühen sich bei ihnen um die Feerie — ob mit Recht, das Urteil darüber verschieben Sie gefälligst noch einen Augenblick. Lesen Sie darüber Theophile Gautier nach oder den gewaltigen Vater des Naturalismus, Gustav Flaubert, der auf seine kleine Feerie „Le Château des Coeurs“ stolzer war als auf seine „Salammbô“, für die er Afrika durchreist und sieben mühselige Jahre seines arbeitsreichen Lebens geopfert hat. Die Goncourts, die strengen, traurigen Goncourts, die dem Schmerz der Menschheit zu tiefst ins zuckende Herz geschaut, die aristokratischen Goncourts mit ihren unerbittlichen, unersättlichen, hochgespannten Forderungen an die Kunst, diese unduldsamen Fanatiker der reinen Form und des hohen Stils, wollen gar vom modernen Theater überhaupt nichts gelten lassen, als die Satire und die Feerie. Und endlich hören Sie Zola, den man mit Vielem beschuldigt, dem Sie aber künstlerischen Ernst und eine hochfliegende Anschauung von der Würde der Kunst nicht absprechen können, so wenig Sie sonst gesonnen sein mögen, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen: „Ich will die Feerie schildern, von der ich träume. Der größte unserer lyrischen Dichter müßte ihre Verse, der berühmteste unserer Tonkünstler ihre Melodien ersonnen haben. Die Dekoration vertraute ich Malern, die den Ruhm und Stolz unserer Schule ausmachen, und die ersten unserer Bildhauer beriefe ich, die Gruppen anzuordnen und über der Vollendung des Plastischen zu wachen. Ja, noch mehr: um dieses klassische Werk zu spielen, brauchte es überdies schöner Frauen und kräftiger Männer, Schauspieler, die berühmt sind im Schauspiel und in der Komödie. Und so müßte die ganze menschliche Kunst, so müßten Dich-

tung, Musik, Malerei, Bildhauerei, das Genie der Mimen und überdies die Schönheit und die Kraft ihr Vermögen zu einem entzückenden Wunder vereinigen, zu einem Schauspiel, das die Menge an allen Sinnen packte und ihr den gesteigerten Genuß einer verzehnfachten Lust gewährte.“ Dieser Satz — er steht in „Le naturalisme au théâtre — ist im Jahre 1884 geschrieben. Heute, seit „Isoline“, klingt er wie die Verkündigung eines Propheten. Denn erinnern Sie sich — das ist die zweite Bitte, die ich Ihnen zumute — erinnern Sie sich nur einen Augenblick, wer Catulle Mendès ist. In der That: wenn man von mir forderte, das ganze gegenwärtige Frankreich entlang die ganze Litteratur der Zeitgenossen abzusuchen nach jenem plus grand de nos poètes lyriques, ich wüßte bei aller Mühe keinen größeren zu finden. Wahrhaftig, ich halte Catulle Mendès für den größten. Ich bekenne das ohne Scheu, auf die Gefahr hin, daß die Schablonenästhetiker alle miteinander der Schlag trifft, was doch einen ungeheueren Verlust bedeutete für den Reichtum der deutschen Menagerie. Ich bekenne es, wenn ich Ihnen gleich zur nämlichen Zeit offen gestehen muß, im Augenblick nicht ein einziges eigentliches lyrisches Gedicht von ihm zu kennen. Gewiß hat er auch ihrer geschrieben — ich zweifle nicht daran; nur, wie gesagt, ich kenne kein einziges. Aber jenes, was allein den echten Lyriker macht, das Herz ganz voll zu haben eines ganzen und großen Gefühls und die perlenden Tropfen seines wörtlichen Niederschlages in der köstlichsten, geschmeidigsten und süßesten Form aufzufangen wie in einem aus Silber leuchtenden, mit Diamanten durchbrochenen Wunderkelch — ich weiß keinen Zweiten heute, der dieses mystische Geheimnis der Lyrik mit solchem Märchenreiz vollbrächte. In den unbändigsten, tollsten, anstößigsten Ausgelassenheiten seiner Laune selbst — und er kann sehr anstößig sein, o, Sie machen sich davon gar keinen Begriff, wie anstößig! Aber immer, nach welcher seiner Schöpfungen ich auch greife, schleicht mir eine weiche, betäubende Wonne den Nacken hinab, als läge eine Olive auf meiner Zunge und zerginge da leise in feuchten Staub, vom Gaumen aus langsam in alle Poren meines zitternden Leibes ihren erschlaffenden Duft ausbreitend. Ah, so zu träumen, ganz nur Gefühl und ganz nur Sehnsucht nach dem Schönen, nach dem rosigen, glühenden Fleisch des Schönen, eine seltsame, klagende, wehmütige Melodie im Ohr, in die Wolken entrückt jenseits aller Irdischkeit — ah, wie gut das ist, wie unsäglich gut!

Und nun, nachdem Sie sich den Wert, den die Feerie auf der Börse des französischen Geschmackes besitzt, und die Bedeutung des Catull Mendès überlegt, nun bedenken Sie drittens noch einen Augenblick die Entwicklung, welche die moderne Litteratur zurückgelegt hat — hier nämlich, in diesem abscheulichen Frankreich, das uns nach den übrigen Schändlichkeiten nun am Ende auch noch den Naturalismus angethan hat. In Ihrem glücklichen Deutschland gibt's ja Gott sei Dank keine solche Entwicklung und Sie sind in der beneidenswerten Lage, sie nur vom Hörensagen zu kennen. In Ihrem glücklichen Deutschland gibt's ja überhaupt keine Entwicklung der Litteratur mehr — seit zwei Generationen, seit 1832 kann man sagen. Damals ist die Litteratur mit einem plötzlichen Ruck stehen geblieben und scheint seitdem träumerisch und nachdenklich und hat sich nicht einen Schritt bewegt. O, ich begreife das, ich begreife das ganz gut, daß man so stehen bleiben kann, in tiefes Nachdenken verloren, gerade an diesem Jahre, gerade nachdem man den Abschluß einer so ungeheuren Schöpfung vollbracht. Nur sehen Sie: weil die Litteratur stehen geblieben ist und die Zeit geht, hastet, stürmt weiter, mit Siebenmeilenstiefeln, wie ein tollgewordenes Dampfroß, in atemloser Jagd, ist es natürlich, daß sich die beiden mit jedem Tage immer weiter von einander entfernen. Heute schon ist die Trennung so groß, daß es keine Berührung mehr gibt zwischen ihnen — eine kleine Weile noch und sie werden sich nicht einmal mehr sehen. Das Leben wird die Höhe erklommen haben — und die Litteratur wird in der Tiefe verschwunden sein.

Hier aber, in Frankreich, gibt es noch eine Litteratur — in Deutschland gibt's nur mehr Litteraten. Hier gibt es noch litterarische Absicht, litterarischen Kampf, litterarischen Sieg — das ganze fröhliche Gedränge einer lebendigen Entwicklung. Sie hat eine besondere Losung gegenwärtig, diese Entwicklung, der sie mit blindem Glauben vertraut und mit fanatischem Eifer dient: die Losung der Wahrheit. Den Menschen darzustellen, wie er ist, mit den Wurzeln ausgegraben, mitsammt dem Erdreich, aus dessen schwarzem Lehm sein Charakter emporgewachsen ist — darnach ringt ihre rastlose Arbeit mit stürmischer Leidenschaft. Sie nähert die Dichtung der Wissenschaft. Erkennen will sie, ihre Erkenntnisse begründen und zur Ueberzeugung durchschlagen. Von der Einbildung hält sie nicht viel. Sie achtet sie ganz wenig und verpönt die Erfindung. Gegen ihre leisesten Spuren ist sie unerbittlich. Nur das

Leben, das Leben von der Straße und rings um uns, das nackte Leben, mit seinem Schmutz, mit seiner Lust, mit seinem Schmerz, mit allem Taumel und aller Erbitterung, das ganze Leben, so wie es ist — dieses mit der Dichtung zu erreichen und sein Gleichnis zu gestalten, ist ihr verwegener Ehrgeiz.

Arme Einbildung! Und es war so schön, so süß, an ihrem klopfenden Busen zu ruhen, von ihren weichen, duftigen Armen umschlungen und den sprühenden weißen Schaum ihrer purpurnen Lippen zu schlürfen!

Ja, glauben Sie denn: die Einbildung, die Phantasie, die Erfindung lassen sich das so einfach gefallen? Glauben Sie denn, der ewige Hang des Menschen nach dem Traume, das Subjektive im Dichter, die unermüdliche Lust, zu fabulieren, diese unendliche Sehnsucht nach einer schöneren, von eigenen Gnaden und nach eigenen Wünschen, aus dem eigenen Herzen heraus als Abbild seines Verlangens geschaffenen Welt, diese unwiderstehliche Begierde, sich gerade im Gegenteil vom Leben zu entfernen und nach den Sternen zu flüchten, nach den reinen, leuchtenden, schweigsamen Sternen — glauben Sie denn, diese erwähnten „Habitués" der menschlichen Seele schweigen so ohne weiteres auf das Gebot eines Schlagwortes hin mit ihren Ansprüchen? Fast hatte es eine Zeit den Anschein. Fast schien die Lyrik in der Menschheit erschlagen — erschlagen eben von dieser tödlichen Wucht der Wahrheit und erstarrt von der eisigen Kälte des Lebens. Fast schien die Welt des schönen Scheins versunken und verschwunden für immer.

Ja freilich! Da kennen Sie sie schlecht, lieber Herr! Sie sind viel zäher. Ihr Bedürfnis wurzelt zu tief in der menschlichen Natur, als daß es dieser jemals zu entreißen wäre. Sie geben wohl einen Augenblick nach, ducken sich vor dem Streich und tauchen unter, aber nur, um im nächsten bereits ihre Forderungen desto hartnäckiger und gebieterischer zu wiederholen, mit einem plötzlichen Anfall, gerade wenn man sich dessen am wenigsten versieht, weil man gar nicht mehr an sie gedacht hat.

So hat der Naturalismus ein doppeltes Verdienst: er hat die reine Wahrheit in die Litteratur gebracht, das Leben, wie es ist; und er hat eben dadurch den unwiderstehlichen Anstoß gegeben, auch die reine Dichtung in die Litteratur zu bringen, den reinen Traum. Jene wunderliche Mischung von Erfundenem und Erlebtem, von rauher Wirklichkeit und schönem Wunsch, dieses Merkzeichen aller alten Litteratur hat ein Ende.

Es gibt nichts mehr als den grausamen Ernst der unerbittlichen Wahrheit und das holde Spiel phantastischer Trunkenheit — die Moderne ist angebrochen.

Und nun, weil Sie so brav waren und mich bis ans Ende gehört haben, nun — die folgsamen Kinder füttere ich immer mit Zuckerbrot — nun schenke ich Ihnen dafür auch diesen Satz, der die Losung der litterarischen Zukunft enthält: die ganze künftige Litteratur wird nichts sein als Wissenschaft und Opiumrausch. Übrigens: Sie brauchen es ja nicht zu glauben.

Ein holder, berückender Traum eines Opiumrausches — ja, man kann diese „Isoline“ nicht besser kennzeichnen! Und nun möchten Sie wohl, kleine Neugierige, daß ich Ihnen das erzähle? Ach ja, ich möchte es wohl selbst! Ich beginne ... und stocke ... und beginne mit neuem Vorsatz ... wie dumm! Kann man denn einen Frühlingstraum erzählen? Den Fliederduft, mit dem er sich über uns beugt ... diese süße, köstliche Seligkeit? Sie müssen ihn erleben — das ist das Einzige, was ich Ihnen wünschen kann!

Das müßte allerdings ein echter Dichter sein, der ihn verdeutschte, und das müßte ein echter Künstler sein, der ihn auf seine Bühne brächte — bitte, schreiben Sie mir die Wiener Adresse dieses echten Dichters und dieses echten Künstlers; dann wollen wir alles zu Ihrer vollen Zufriedenheit ordnen.

Les Parnassiens.

Als in diesem Jahrhundert das siebente Zehent sich eben zur Neige rüstete, in dieser dumpfen und bangen Zeit, während auf dem anderen Ufer der Seine in geheimen, sorgfältig verwahrten Bünden, an denen die Freude kein Teil hatte, der Zorn und der Haß manche Beredsamkeit entbanden, von der bald die Welt hören sollte, da, fast jeden Tag, sammelte sich in einem kleinen, freudigen Salon, passage des princes, mit lachenden, saftig grünen Tapeten und vielen, vielen hochaufgeschichteten Stößen wichtiger Handschriften, um einen schlanken, beweglichen Jüngling, der sehr schön war, wie man die Pagen malt, welche die Königinnen lieben, mit blühenden Rosen auf den hellen Wangen und einer stolzen Mähne aschblonder Locken, die er in tollen Ringeln auf die Schultern schüttelte, eine merkwürdige Gemeinde, absonderlich und nicht recht geheuer.

Die Nachbarschaft, wenn man sie darum befragte, und überhaupt alle braven Leute machten eine unheilvolle, wenig vertrauliche Miene, und schlimme Dinge mußte man vernehmen. Erstens nämlich waren sie verrückt, vollständig, und unheilbar, einer wie der andere, um die Wette, und auch dazu noch bösartige Gesellen obendrein, von denen man sich jeder Schande wohl versehen konnte. Und sie bildeten eine neue Schule der jungen Dichtung, Gott sei's geklagt.

Wenn aber einer, der sich nur ein bischen auf die „neuen" Dichter versteht, ihr Treiben beobachtete, aus der Nähe, ein redlicher Richter, der konnte das nicht glauben: denn weder schmähten und verleumdeten sie die Alten und den Ruhm, mit Neid, Hochmut und Mitleid, was doch sicher dazu gehört, noch glaubten sie ein jeder sich selbst einen aus-

gemachten Meister und die anderen hilflose Stümper, sondern beinahe umgekehrt; ja, ohne ein Programm kommender Großthat und ohne den Ruhm zu verkünden des Herrlichen, was sie noch alles verbringen würden, später einmal, rauchten sie nicht blos aus qualmigen Pfeifen und begossen den Genius mit nahrhaften Weinen, sondern, ganz wider allen Genieton, sie arbeiteten sogar mit dem Fleiße gewöhnlicher Sterblicher ohne höhere Bestimmung, zähe, unverdrossen und mit leidenschaftlichem, hartnäckigem Trotze, einer neben dem anderen an der großen, langen Tafel, vor der hohen, strengen, in leisen Seufzern atmenden Lampe, feilend und immer nur feilend und wieder und wieder stets feilend, in rastloser Verbesserung, nachdenklich, besonnen und einer dem andern behilflich im Tausche der Ratschläge, emsig über breite, weiße Blätter gebeugt, die sich langsam mit immer wieder durchstrichenen und gekreuzten Zeichen immer dichter und immer wirrer von oben bis unten und über die Quere bedeckten, oft die ganze Nacht, bis der leise Morgen sein verwundertes Gesicht an die blassen Scheiben hob. Und hätten sie nicht wenigstens, zum Glück, dieses ungeberdige und verwilderte Haar getragen, in so ungebundener und kammtrotziger Fülle, und mancher ein buntes komödiantisches Kostüm, aus aller Mode, als ob alle Tage Fasching wäre, kein Mensch ohne das, mit dem redlichsten Willen nicht, konnte ihnen die „neuen“ Dichter glauben.

Der schlanke, lockenblonde Jüngling mit dem goldigen Blick, der so schön war, wie man die Pagen malt, und den als ihren Stifter und Patriarchen in scheuer Ehrfurcht zu lieben die kleine Gemeinde nimmer ermüdete, das war Catulle Mendès. Und der es erzählt hat, wie sie an ihm hingen und was sie ihm dankten und welche reine Frühlingstage des Glückes das waren, in einer herzbeweglichen Sprache der Treue, das ist François Coppée, von der Akademie heute, wie sein Freund Sully Prudhomme, der auch damals zu den Stammgästen gehörte in dem kleinen, freudigen Salon mit den lachenden grünen Tapeten. Die seltsame und verdächtige Genossenschaft aber, mit diesem kriegerischen Haar und dieser friedlichen Gesinnung, die sich dort zu täglicher Arbeit fand, feilend und atemlos feilend im hilfreichen Austausch der Ratschläge, in jener dumpfen und bangen Zeit, als sich das siebente Jahrzehnt zum Niedergange kehrte, dieses waren die Parnassiens.

Selber hießen sie sich anders, natürlich, Neuromantiker am liebsten. Es war nur die Bosheit der Nachbarschaft und aller braven Leute, die

ihnen diesen Namen gab. Parnassien nämlich deutet einen, der mittelmäßige und holperige Verse tappt, einen ungeschickten Reimschmied. Sie gaben ihnen noch manchen anderen, der nicht besser klang, saftigen Schimpf, die Verleumdung und der Neid, und sie verspotteten sie mit vergifteten Witzen und höhnten sie ohne Unterlaß, in Anekdoten und Karikaturen, in Vaudevillen und Revuen, auf den Boulevards und in den Schenken, wo sie nur konnten, wie die ärgsten Taugenichtse unter der Sonne, als welche es niemals eine heillosere Sippschaft gegeben, blos aus diesem durch manchen Übermut herausgeforderten Verdruß allein, daß sie nicht zum Verständnis dieser neuen Schule und nicht hinter das Geheimnis ihrer eigentlichen Theorie zu gelangen vermochten, wie viel sie sich auch die gelben Schädel plagten. Das kam aber ganz einfach nur daher, daß diese Schule gar keine Schule war, sondern nur eine Gruppe, und gar keine Theorie hatte, sondern nur eine Religion.

Es war keine Schule, die an festen Grundsätzen zu festen Absichten emporgeklettert wäre, aus gemeinsamer Lehre zu gemeinsamer Übung geführt. Es war nur eine Gruppe, zusammengebracht durch wechselseitiges Wohlgefallen, gleiche Liebe zu der ewigen Schönheit und die nämliche Hoffnung einer zuversichtlichen Jugend, der einstweilen nur in unendlichem Abstande, durch die Botschaft bewunderter Meister verehrten, später einmal, nach langer Reinigung und durch würdiges Opfer, vielleicht gar selbst nahen zu dürfen, in verwegenen Versuchen eigener That; eine Freundschaft aus Zufall und Instinkt. Sie zeigten wenig Neigung, die heiteren Knaben, die Launen ihres Talents, dessen von ihnen selbst noch kaum verstandene Gebote auszuspüren sie die köstlichste Mühe däuchte, dem rauhen Joche einer fremden Vorschrift zu beugen. Sie hielten es mit Mendès, daß, wenn man es nur genau betrachtet, es überhaupt keine Schulen gäbe in der Litteratur, sondern blos Leute, die Talent haben und solche, die keines haben. Nicht auf Neuerung ging ihr Ehrgeiz, zu erstaunen und zu verblüffen, sondern auf redlichen Erwerb künstlerischen Vermögens schlechtweg, daß sie eine That im Schönen könnten.

Sie hatten keinerlei Theorie, an der wie an einer Gartenlatte ihre Weise emporgerankt wäre zu geradem Wuchs, keinen Zauberschlüssel, eine unbekannte Schönheit aufzuschließen und eine fremde Wahrheit zu eröffnen, kein kräftiges Wunder, die alten Sünden zu heilen und neue Tugenden zu gewinnen. Ja was, was anderes hatten sie denn sonst? Warum dann überhaupt sonderten sie sich von der Gemeinschaft der Alten, wenn

sie auch keine Neuen waren als nur an Jahren, und was siedelten sie in ein getrenntes Wohnhaus, wenn sie doch keine eigene Wirtschaft zu beginnen vermochten, mit selbständigem Vermögen und aus besonderem Verdienste?

Die reifen Meister, die im Herbste ihres Ruhmes ernteten, die Höhen der Romantik ehrten sie und wie an heiligen Gebeten erbauten und segneten sie an ihren Sprüchen die Begierde des Schönen. Wenn ihnen aus dem stolzen Auge Theophile Gautiers ein Lächeln zuflog, dann streifte ihnen der Sonntag die Seele und ein Lob von den bleichen Lippen Charles Baudelaires, in welchen das Menschenleib nistete, bewahrten sie wie eine kostbare Reliquie auf dem Herzen. Zu jenem größten gar, dem Übermenschen, den ihr Meister den Meister des Jahrhunderts genannt hat, weil er das Jahrhundert selber sei, zu Viktor Hugos unnahbarer Verklärung blickten sie in erschauernder Andacht empor wie zu dem ewigen Urquell selbst aller Dichtung und nur ganz leise manchmal und mit scheuer Hast, in verstohlenem Geständnis, daß sie gleich selber ob der eigenen Verwegenheit erschraken, wenn sie sich über solchem Verrat an der Hugolatrie ertappten, huschte der Frevel über sie, ob man nicht am Ende vielleicht Leconte de Lisle beinahe noch lieber haben dürfte, da doch sein Vers noch tadelfreier sei, noch krystallischer und vorbildlicher.

Denn diese „Impassibles", wie sie eine andere Albernheit gleich ausrief, weil Albert Glatigny einmal einen Vers an Theophile Gautier mit diesem Namen überschrieb und Catulle Mendès den Rhythmus formte:

„La grande Muse porte un peplum bien sculpté
Et le trouble est banni des âmes qu'elle hante",

diese Impassibles mit der vorgeblichen Unbeweglichkeit des marmornen Herzens schüttelte eine kochende Leidenschaft, jäh wie der Föhn und von dem brausenden Atem der Lawine, bis an die Eingeweide wühlend und von dem unaufhaltsamen Sturm eines rasenden Fiebers, eine unersättliche Begierde, und wenn sie keine Theorie hatten, nach der die Lebensführung ihrer Dichtung sich gehalten hätte, so hatten sie eine Religion, die sie vor ihrem unerbittlichen Gebote hertrieb wie eine willenlose Heerde. Sie waren von einem Glauben besessen, von einem blinden, herrischen Glauben, als dessen zungenfeurige Sendlinge sie unter den Menschen wandelten, in dem sie Wunder vermochten, dessen Märtyrer sie wurden. In diesen verkäuflichen Tagen, da andere das Schrifttum zu einem Geschäfte zurichteten, da übten sie ein priesterliches Amt.

Der kräftige Glaube dieser Religion war an die Schönheit der Form. Die Feinde, geringschätzig, nannten es „le culte des vers bien faits qui ne veulent rien dae." Henri Laujol hat es schlicht getroffen: „Eines Gefühles fähig zu sein, eines tieferen als nur irgend ein anderer, aber zudem noch des eingeborenen und durch Arbeit entwickelten Talentes, seinem Gefühle die vollkommene Form mitzuteilen, das macht den Dichter und darum sind die Dichter so selten." Sie waren Fanatiker der schönen Sprache und des reinen Rhythmus, des vollkommenen Ausdruckes, der ein Kunstwerk für sich ist, unabhängig vom Gehalte des vollwüchsigen Wortes, das farbig ist und tönt. Sie wollten die Wollust des Auges und des Ohres im Verse, und daß der Gedanke in einem Parfüm schwämme, der leuchtete wie Morgenröte und wohlklänge wie Liebesschwur: etwas wie von Mädchenlippen gesungenen Flieder. Sie waren Virtuosen, Gourmands, Sybariten der raffinirten Form und diese Moral Emil Zolas, „une phrase bien faite est une bonne action", als Überschrift ihrer Kirche, hätten sie sich wohl gefallen lassen.

Nämlich, dieser Trieb auf die Vollkommenheit der Form, im Verse wie in der Ungebundenheit, der über Baudelaire und Gautier in die Litteratur kam, keimt in der ganzen Moderne der Franzosen, über sein Vaterland der Parnassiens hinaus. Auch die von Balzac herkamen, dem rauhen Riesen mit dem wurzeligen und knotigen Stil, dienen seiner herben Herrschaft. Er jagte Flaubert in diesem grimmigen Eifer durch den ernsten, schmucklosen Saal, mit großen Schritten vor dem erzenen Buddha auf und ab wie ein rastloser Wanderer nach ewiger Ferne, die kleine Pfeife hoch in der Luft geschwungen, wie einen Dolch gegen einen unsichtbaren Feind, mörderisch über den que und qui, bis diese atemlose Werbung zuletzt der spröden Sprache jenen Beethovenschen Rhythmus seiner Prosa entrang. Er schmiedete die traurigen Goncourts an das hohe Pult, Nächte lang, mit so viel Leid, bis sie die neue Rede eroberten, unerhört, ihnen ausschließlich eigen, zum Ausdrucke des Nervösesten und Raffiniertesten. Von ihm wird Zola aus allem freudigen Genuß des Lebens gescheucht zu jener nagelblutigen Sorge von Silbe zu Silbe, bis auf den Beistrich, hier über einen häßlichen Konsonanten stolpernd, dort Henker einem stummen Vokal, ein röchelnder Kämpfer um Farbe, Feuer, Schwung, Stimme und Atem des Stils. Ja, bis in die Verzweiflung hat er unter den Jüngeren welche gestoßen, daß sie sich die Feder zer-

brachen wie ein unnützes Werkzeug und die Zunge ausjäteten wie ein verderbliches Gebrechen, weil ihnen nichts mehr, nicht ein einziger Satz mehr gelang, ihrem an die Sterne überwachsenen Ideal genug. Und die Spekulanten und dem Gewinne verschriebenen Hausierer selbst der Litteratur streift oft ein Hauch von ihm, daß der letzte und nichtigste Reporter es nicht vergißt, bisweilen einem joli petit mot zu begegnen. Es ist ein universaler Zug der ganzen französischen Moderne; aber die Parnassiens waren ihm zuerst Priester und Propheten.

Haben sie Unrecht? Das Wort allein ist ewig. Eine krystallene Silbe, ein vollkommener Satz, eine blühende Rede vergehen nimmermehr. Völker verschwinden, Berge sinken und die Götter werden entthront. Die Farbe des Malers verblaßt und der Marmor des Bildhauers bricht unter dem Sturm der Jahrhunderte. Andere Gedanken kommen mit den anderen Geschlechtern und den Glauben und die Liebe und die Hoffnung der Ahnen, Schmerz und Lust, versteht der fremde Enkel nicht mehr. Aber das einmal gesprochene Wort des Dichters bleibt und an seinem heißen Klange und seinem farbigen Duft, wenn sein eingeschlossener Gedanke selbst lange erstorben, schwelgt nach Jahrtausenden noch ein später Nachfahr in köstlicher Verzückung. Was ist uns heute die zänkische Heldenwirtschaft des Homer, und wir berauschen uns doch an der wollüstigen Symphonie seiner Töne! Was ist uns die spanisch gewundene Ehre des Cid und wer vernähme dennoch seinen Schlachtbericht, ohne bis ins Mark zu erbeben? Ich drücke mich nicht um die Beichte, daß ich es mit ihnen halte: une phrase bien faite est une bonne action.

Zu Catulle Mendès, dem sich der Ruhm schon verlobt hatte, kam eines Tages ein junger Mann, der Albert Glatigny hieß und einem fahrenden Komödianten glich, mit einem breiten, ausgelassenen Munde und einer unzulänglichen Nankinghose. Er reichte ihm ein Bündchen Gedichte, mit einer graziösen Widmung in Bleistift. Catulle Mendès nahm, las und war entzückt. Des anderen Morgens, als der junge Faun wiederkam, mit den dicken Metallknöpfen an der kornblumblauen Jacke, sagte er ihm: „Sie sind ein Dichter!“ „Und Sie sind auch einer,“ erwiderte lachend der andere, der immer Appetit hatte und nie etwas zu essen. Nachdem sie diese Beleidigungen ausgetauscht hatten, erzählt Mendès, schüttelten sie sich kräftig die Hände und der Anfang dieser neuen Litteratur war gemacht.

Es wurden ihrer bald mehr. Viel Zuzug kam von allen Seiten rüstige und werkfrohe Begabung. Da kam Sully Prudhomme mit dem wolkigen Blick, le poète touché par la science et qui en meurt, wie Zola gesagt hat; der bleiche Villiers de l'Isle=Adam, die Stirn von blonden Nattern umringelt, am liebsten in Träumen am Klavier, ein schweifendes Genie, das die contes cruels gedichtet hat, tief, bizarr, schmerzlich, bis an Edgar Poe hinauf; der schwermütige Léon Dierx, dem der Vers die natürliche Sprache war und der nicht denken konnte als in Gedichten; Albert Mérat und Léon Valade, die unzertrennlichen Sänger der Landschaft um Paris; der glühende Kubaner José Maria de Heredia, ein bischen eitel, wie alle schönen Kreolen, mit dem tropischen, schwülen, üppigen Rhythmus, der Freiligrath der Runde; Ernest d'Hervilly, der den Spleen in Methode brachte und Paul Verlaine, der nur im Schaurigen heiter ward; Stephan Malarmé mit der priesterlichen Geberde und der dunklen Rede, der immer rätseliger und mystischer wurde, der Vater der Décadents; Armand Silvestre, der der Liebling der Musen war, bevor er der Liebling der Horizontalen wurde, und endlich ein blasser, stiller Knabe, der damals dem Bonaparte der Pyramiden glich und heute unserem Lewinsky gleicht, damals der scheueste, heute der berühmteste unter allen: François Coppée. So war ein heiteres Treiben von Kraft und Hoffnung in den parnassischen Heften, ein freudiger Tumult wetteifernder Talente, immer bewegt und eilig wie ein rieselnder Bergquell, und wenn sie Aufschrift und Umschlag oft wechselten, es blieb die Treue dem Schönen.

Übrigens, nicht blos die von der Tafelrunde des Parnaß waren in diesen Heften und was ihnen die Gunst der Romantiker zuwies: wer immer vom Staube weg einen Flügeldrang zur Kunst verspürte, woher er kam, der war gut aufgenommen. Auf Titel und was einer wollte, gaben sie nichts; ob er was konnte, wurde gefragt. So waren da die Berühmtheiten des Journalismus: Jules Noriac, Charles Bataille, Charles Monselet, Aurelien Scholl; dann die ältere Linie des Naturalismus, die „Realisten“ unter Champfleury; die jungen Zolaisten, Léon Hennique, Maupassant, Huysmans, Paul Alexis und Zola selbst mit dem „Assommoir“, für den sich in der Tagespresse kein Mut fand, und — ein Kuriosum — einer der Mitarbeiter hat Richard Wagner geheißen, unser Richard Wagner, dem die Parnassiens die ersten Apostel waren in Frankreich.

Sie sind dann auseinander gegangen, langsam und ohne Abschied, nach der Richtung seines Talentes ein jeder, etliche ganz weg von der Lyrik. Catulle Mendès hat zwei mächtige Romane aus dem modernen Leben geschöpft und eine leuchtende Perlenschnur aus köstlichen Erzählungen zusammengereiht, die nicht vergehen; Coppée ist auf der Bühne an das Glück geraten, seit jenem unvergeßlichen Ereignisse des „Passant", da sein Name das erste Mal von den Lippen der Sarah Bernhard flatterte, wie ein goldener Vogel aus einem Rosenstrauch, in ein Publikum von weinenden Bankiers, gerührten Polizeipräfekten und schwärmerischen Courtisanen, und Armand Silvestre schwingt die keusche Zote. Alle aber, wohin sie auch der Genius verschlug und wie weit sie sich von einander entfernten, sie denken immer noch gern mit Liebe und Dank jener freudigen Gemeinde, die in ihrer Erinnerung dauert und in der Litteratur.

Ein Schmieden ist und ein Hämmern seit dem Ausgange der Romantik, wie um einen großen Guß, der verhüllt bleibt; Tausende schaffen. Es brandet hoch, das wachsende Getümmel, und seine schwarze Woge brüllt. Neugier, später einmal, und Forschung der Nachkommen werden viel Nahrung haben.

Und ist doch ein Einziges nur, was der ganze vermessene Wolkensturm des unabsehbaren Heeres begehrt, in allem atemlosen Getöse der reisigen Gehilfen doch nur dieses nämliche immer: das neue Leben, das in die Halme geschossen ringsum und immer noch mit jedem neuen Tage aufs neue sich erneut, bis es seine letzten Folgen entwickelt, den ganzen Reichtum ausgebreitet und alle Kraft erschöpft haben wird, auszudrücken in würdigem Ebenbild und faßlichem Gleichnis, in einer neuen Kunst. Den Körper zu beschreiben, diesen schnaubenden Riesenleib der modernen Gesellschaft mit allen verzerrten Muskeln und seinen brennenden Wundmalen, wie dieses moderne Leben ist, in Höhen und Tiefen, in Gewalt und Ohnmacht, in That und Not, seltsam, keinem Vergangenen vergleichlich, ein Ungetüm ohne Beispiel und Vorbild; den Geist zu ergründen, der aus diesem neuen Leibe lebt, so irre, schaurig und verworren, ein unheimliches, nicht zu fassendes, tödliches Rätsel; und dieses namenlose Gefühl zu verkünden, das aus dem Geiste dieses Leibes schreit, wie ein schriller Hilferuf der Menschheit, so überschwänglich süß und so raubtierisch gierig zugleich, wie keines jemals von dieser jähen Wildheit war und keines je so zärtlich lechzend nach einem Tropfen Liebe, aus Groll, Wehmut und Sehnsucht wunderlich gemischt — nach diesem Drei=

fachen, das nur eines ist, greift die Absicht der Moderne. Das sind ihre drei Richtungen: die auf die naturalistische Studie, die von Balzac stammt, die auf die raffinierte Psychologie, die von Stendhal stammt, und die auf die neue Lyrik, die von den Parnassiens stammt.

Aber es könnte am Ende wohl das Unverhoffte begegnen, daß gerade die stillste, vielleicht, die einsam das neue Gedicht sucht, weitab vom Gewühle, noch einmal den lautesten Triumph zuletzt gewänne. Und dann, als den Pfadfindern nach solchem Glücke, dann würde den Parnassiens erst die rechte Gebühr an Ehre und Ruhm. Dann würde als ein heiliges Buch jene Stiftungsurkunde des Parnaß von allen gelesen und wieder gelesen, die heute Wenige kennen, jener sternenhelle, sommermärchenduftige Bericht des Catulle Mendès, der die „Légende des Parnassiens" erzählt, wer sie waren, wie sie sich fanden, was sie vollbrachten.

Au chat noir.

Ein Pariser Bild.

Boulevard de la Chapelle! schnarrt der Schaffner herauf; schrill und kreischend wie eine verstimmte Trompete, auf der der atemlose Bläser seinen letzten Klagelaut ausstöhnt, im letzten Sprung des Sturmangriffes, wenn die Bajonette und die Hurrahs bereits gefällt sind.

Ja, da klettern wir hinunter, gleich hinter der zierlichen kleinen Wäscherin mit dem plumpen großen Paket, die in behutsamer Eitelkeit, die faltigen Röcke rückwärts zwischen den rosigen Fingerchen zusammengebauscht und mit einem ängstlichen Ruck emporgezogen, das einspringende Kinn in die Boa gepreßt, just auf das breite Kreuz, in dem sich ihre schillernden Katzenschwänze verschlingen, die steile, schlüpfrige Treppe des Imperial auf den Zehenspitzen hinab balanciert und durch ein glückliches Lächeln der vorwitzigen Neugierde dankt, mit der wir diese erquickliche Aussicht und diesen erfreulichen Einblick bewundern.

Boulevard de la Chapelle! Ja, sehen Sie sich nur um, mein Freund, gründlich, nach allen Seiten, hinauf und hinab, um endlich auch einmal dieses andere Paris kennen zu lernen, das nicht blos von Engländern bewohnt ist, ausschließlich, mit strohgelben Bärten und wassergrünen Glasaugen. Es ist ein kurioses Viertel das, in dem es noch Pariser gibt, wahrhaftige Pariser und echten Pariser Geist, nicht jenen trüben Abhub des Amerikanismus, der auf den großen Boulevards dafür verzapft wird, und unverfälschte Pariser Luft, nicht jene falsche Galgen-

freude, die von den Marchandes de sourires verkauft wird, im bläulichen Champagnernebel der cabinets particuliers, einen Louis die Schachtel. Jenes, indem Sie sich immer herumtreiben, Tag und Nacht, wie es der Bädecker vorschreibt, vom Louvre ins Bois und vom Bois zu Tortoni und von Tortoni in die Oper und dann mit dem Umwege über irgend ein Café Américain in einen mehr oder minder üppigen Alkoven mit der unvermeidlichen lanterne arabe und jenen freimütigen Spiegeln, das ist nur die für die Fremden ausgestellte Büste von Paris, mit allerhand Schwindelkünsten zurechtgeputzt. Hier aber, wenn Sie mich nur schön folgsam begleiten, hier führe ich Sie an sein Herz, an das ewig junge, mitten in das frohe Getümmel seiner hastigen Schläge hinein.

Er gefällt Ihnen, dieser Spaziergang über den Boulevard de la Chapelle und den Boulevard Rochechouart, was? Das macht Ihnen Spaß, dieses tolle Durcheinander: verwitterte, verwaschene, verfallene „Hôtels Meublés", windschief, das Schild verbogen, die Scheiben erblindet, winkelig, einen schmalen Stock hoch, aber natürlich immer mit hochtrabendem Titel und jenem vertraulichen „on loge à la nuit"; Tabakläden mit den weithin leuchtenden roten Laternen; helle, reinliche Laiterien, beurres — oeufs — fromages, spiegelblank und appetitlich, mit einer kugelrunden, schmunzelnden Frau hinter der Scheibe; Bars mit kleinen grellen Zetteln, quer über das Fenster geklebt, Vermouth, Absynthe, Amer Pigeon, Madère, vin chaud, vrai cidre du Calvados und natürlich der unvermeidliche Birrh; Warmbäder, von großen blauen Lampen angekündigt und breite Bäckereien, wo auf schwarzbraunen Brettern sich saftig gelbe Riesenstrizzel recken, aufgebläht von Selbstgefallen, kerzengerade und Brust heraus wie eine Paradekompagnie; Restaurants, Commerces de Vins, Cabarets, Spiritueux et Liqueurs, Brasseries, schreiende Plakate der Café-Concerts im Schaufenster, des Théâtre des Bouffes du Nord, der Cigale, der Décadents, des Théâtre de Montmartre, der Gaîté Rochechouart, immer ein üppiges, nicht übermäßig bekleidetes Mägdulein in heißer Farbe auf aufdringlich rotem, grünem oder dottergelbem Grund, den Hals im Jauchzen zurückgebogen, die Beine in der Luft; dazwischen einmal, verirrt und erbarmungswürdig in seiner einsamen Hilflosigkeit, ein elegantes Café, das mit seinen glattrasierten, schneeweißgeschürzten Garçons und den auf die Straße gepflanzten runden Marmortischchen die großen Boulevards

kopiert, oder eines jener stillen, geheimnisvollen Häuser mit den großen melancholischen Nummern; schmutzige Schaubuden, von einer verklexten Leinwand überhangen, ein grell aufgeschminktes, fettes, schnaufendes, altes Weib an der Kasse, einen verbummelten Demosthenes der Reklame davor, kreischend und fuchtelnd, der den „Amateurs de beau, curieux de l'étrange“ irgend ein „spectacle inouï, prodigieux et incompréhensible“ anpreist, die Seejungfrau Dianne oder Babelot, den Wundermenschen; Librairies et Papeteries mit dem betäubenden Farbengeheul der neuesten Karrikaturen und der jüngsten Schöpfungen Paulus'; Antiquare und Trödler, die mit ihrer verschlissenen Herrlichkeit die Straße verrammeln, mit Bildern, Büchern, Stichen, Rahmen, Urnen, Münzen, Tellern, Büsten, Assignaten, Ketten, Ringen, Möbeln, Albums, Statuen, Töpfen, Armleuchtern, Teppichen, Wanduhren, Helmen, Spiegeln, Schwertern, Truhen, Ofenschirmen, Bibelots aller Gattung; Schießstätten, in denen das Schrot einen preußischen Grenadier, und Wurfbuden, in denen der Ball einen geflickten Floquet fällt; Eßwaarenhäuser mit dicken, bunt etiquettierten, rot gesiegelten Flaschen, mächtigen Gemüsekörben, grasgrüne Tafeln, die in purpurnen Lettern die Preise tragen, darangesteckt, schwellenden Bündeln mattgelber Carviolköpfe, den fleischigen Hals tief in ihre faltige Blätterkrause versenkt, glänzenden flachen Schalen mit farbigen Ostereiern, dunklen Äpfeln und hellen Mandarinen, bauchigen Feuerkugeln des jähzornigen Eidamer, den sie hier Totenkopf heißen, angeschnittenen Kürbissen, die blutigen Eingeweide aus der goldenen Haut heraushängend; Geflügel, Würste, Fische, alles auf dem Pflaster aneinandergedrängt, ineinandergestreut, durcheinandergerüttelt — das macht Ihnen Spaß, dieses fröhliche Gewimmel, in dem das stockende Auge seinen Weg verliert, stolpernd, taumelnd, ratlos vor so viel Einsturm? Ei, Sie jammern mir ja sonst immer Ihren Farbendurst vor und schelten die Todesblässe des Lebens! Darüber, zum wenigsten, können Sie sich hier nicht beklagen!

Ja, diese merkwürdige Schenke, die Ihnen da eben auffiel, im Vorübergehen auf dem Boulevard Rochechouart, gleich neben dem Elysée Montmartre, dem plus chouette bal de Paris, das ist auch eine Pariser Sehenswürdigkeit, die ihresgleichen sucht auf der ganzen Welt. Es ist das Cabaret du Mirliton, in dem der tolle Aristide Bruant haust, Dichter und Kneipwirt zugleich, eine Spezialität des neufranzösischen Parnaß. Lyriker der Kamelienbame nämlich haben wir



ja längst und viele; er aber ist der liederreiche Arion der ... Kamelienherren:

„Marlous, nos marmites sont belles,
Le bourgeois les adore, à genoux,
Et Paris, qui compte avec elles,
Est forcée d'compter avec nous.

Sie verstehen? Jene allerliebsten Jupillons mit dem erbaulichen Wahlspruch:

„Quand a tient l'michet dan'un coin,
Moi j'suis à coté ... pas ben loin ...
Et l'lend'main l'sergot trouv' du rouge
A Montrouge."

Bei welcher Gelegenheit ich Ihnen diese Bereicherung Ihrer Sprachkunde schenke, daß „michet" der würdige Pariser Statthalter jenes reizenden Wiener „Wurzen" ist.

Diese Lieder, frech, ausgelassen, brutal, aber von gefälligem Wuchs und einer weichen, süßen Stimme, der kleinen roten Flora vergleichbar, von der er singt:

Alle avait des magnièr's très bien,
Alle était coiffée à la chien
A chantait comme eun' petit' folle,
A Batignolles.

Alle avait encor' tout's ses dents,
Son p'tit nez, ousqu'i'pleuvait d'dans,
Etait rond comme eun' croquignolle,
A Batignolles.

A buvait pas trop, mais assez,
Et quand a vous soufflait dans l'nez,
On croyait r'nifler du pétrole,
A Batignolles.

Diese Lieder, in seinem Cabaret das erste Mal gesungen, mit dem langgezogenen, klagenden Klange seiner müden, langsamen Stimme unter dem Jubel zechender Bummler und Bummlerinnen, dann gedruckt in seinem „Journal illustré paraissant douze fois dans l'année, le plus irrégulièrement", sind jetzt zu einem stattlichen Bändchen vereinigt und von Steinlen mit köstlichen Zeichnungen geschmückt: „Dans la Rue." Chansons et Monologues. Wenn Sie darin blättern, werden Sie sich ein Stündchen in erfreulicher Heiterkeit vertreiben, in jener Heiterkeit der Moderne, die Wehmut ist — sobald Sie sich nur

einmal in sein Motto gefunden haben: „T'es dans la ru', va, t'es chez toi."

Lyriker und Wirt — Sie sind ganz außer sich und Ihr deutscher Kastengeist will sich gar nicht beruhigen. Aber erlauben Sie mir: wenn schon

„Schuh-
macher und Poet dazu,"

warum nicht auch einmal:

„Knei-
pwirth und Poet dabei"?

Hier, übrigens, ist das gar nichts besonderes. Wir brauchen nur da an der Ecke dort, wo der Boulevard Rochechouart mit dem Boulevard de Clichy zusammenstößt, an der „Cigale" vorüber rechts die Rue des Martyrs (die Straße der Ehemänner, nach dem Kommentar des Pariser Volkswitzes) hinaufzugehen nach dem Divan Japonais, einem urfidelen Tingl-Tangl, in dem der biedere Jehan Sarrazin, Buchdrucker, Redakteur, Dichter, Theaterdirektor, Monologist und Bierwirt in einer Person, mit der einen Hand seine Lyrik und mit der anderen seine berühmten Oliven verkauft. Es geht da sehr gemütlich zu, besonders im Sous-Sol, um Mitternacht, wenn man die unvergleichlichen alten chansons gauloises, die fröhlichen Weisen der Béranger, Darcier und Pierre Dupont und die allerneuesten Monologues et fantaisies extra-modernes in schnurrigem Singsang durcheinanderschüttelt.

Aber, warten Sie — ein anderes Mal! Für heute habe ich eine bessere Überraschung vor. Heute wollen wir lieber da links hinunter auf die erste Seitengasse los, die Rue Victor Massé, und hinein!

Hier sind wir am Ziele. Sie machen ein verwundertes Gesicht, ganz verdutzt, und reiben sich die Augen, um den Traum zu verscheuchen. Muß ein grimmiger alter Rittersmann sein, denken Sie, der hier haust, in dieser finsteren Zwingveste: richtiges moyen âge mit seinem mißlaunigen Kater in der Mitte, den Schwanz zum Unheil aufgerollt, in eine bedrohliche Sonne eingewickelt, mit den verdrießlichen schwarzen Katzen über dem Eingang, borstig und unhold, und mit den zwei schweren gotischen Laternen, violett, feierlich, bedenklich, vergitterte Fenster, rebenübersponnen, Glasmalerei, wie eine Spitzweg'sche Zeichnung zu einer Hoffmann'schen Erzählung!

Die Pforte trägt diese Inschrift:

Passant, arrête-toi,
cet Edifice, par la Volontè du Destin,
sous le protectorat de Jules Grévy, Freycinet
et Allain Targé ètant Archontes, Floquet
Tetrarque, et Gragnon Chef des Archers,
fut consacré aux Muses et à la Joie
Sous les Auspices du Chat Noir.
Passant, sois moderne.

Der Thorwart, ein ungeheurer Kerl, lang wie eine Pappel und wie eine Eiche breit, gehellebarbet, in üppigem, goldbetreßtem Mantel, mit landsknechtischer Derbheit hingespreizt, stößt zum Gruße, da wir hinaufsteigen, die schwere silberne Riesenkugel seines mächtigen Stabes dreimal dröhnend in die Erde, daß das Haus in seinen Fugen schwankt. Das was man eine brasserie artistique heißt, mit der Ausstattung unserer „altdeutschen Weinstuben". Geschnitzte Möbel. Bibelots in Masse. Ein ungeheurer Kachelofen mit Katzen und Sphinxen. Darauf, darum, am Schrank, überall eine Wirrnis kunstgewerblichen Tandes, mit Geschmack verstreut. Brave Feinschmiedearbeit, das Lampengehänge. Und an den Wänden, über die ganze Fläche, ein fröhliches Farbenturnier neben dem anderen, virtuos gemalt, mit sehr viel Geist und sehr wenig Anstand, ein ausgelassenes Getümmel von Laune und Witz; eine ungeheuere Katergenossenschaft, im Mondenscheine versammelt, besonders von unwiderstehlicher Drastik. Die Diener sind im grünen Palmenfrack der Academie und der eine, mit dem friedlichen Pastorengesicht und dem unhörbaren, gleitenden Tritt, ist der reine Ernst Renan. Mir gefällt das. Die Kunst hat so oft nach den Marotten der Academie tanzen müssen, ihre fügsame Magd, daß schon auch einmal die Academie nach den Schrullen der Künstler tanzen kann. Nur wirkt es schlimm auf meine Sitten: denn was mich sonst nicht anwandelt, hier habe ich Lust, die Kellner ein bischen in die Ohren zu zwicken.

Das ist die Kneipe, in der es Musik und Tanz und viel Lärm giebt und oft schöne Frauen, die fröhlich sind; darüber, im ersten Stock, gedehnt, der Festsaal in ähnlicher Verschmückung, mit Gemälden, Stichen, Zeichnungen, Kohlenrissen, Holzfiguren, Vasen, Truhen, Photographien, Schattenrissen, Pochaden, Statuen, Büsten, Fahnen, Masken, Fächern, Teppichen, Tamburinen, Larven, Helmen, Lanzen, Arkebusen, allerhand Japonaiserien, Firlefanz in Sammt und Seide, Glanz und Gold,

Heiteres und auch schmerzliches Durcheinander, eine wogende Symphonie von Farben. Im Grunde dieser reichen Anmut aber, der würdige Altar des Tempels, eine köstliche Muschel, zierlich gewunden, von einem geflügelten Kater überwacht, welche die Bühne enthält, ganz eng und ganz klein: denn es sind nur chinesische Schatten, die man hier spielt, unter einer höllischen Musik, während Rodolphe Salis, hochaufgerichtet und die Hand zum Himmel erhoben wie ein Prophet, mit donnernder Stimme, wie ein Prediger der Rache, das begleitende Wort dazu verkündet.

Rodolphe Salis, der Patron der Hotellerie, der Schöpfer der ganzen Katerherrlichkeit, eine Pariser Tagesberühmtheit heute, mit der sich an Volksgunst kaum eine andere messen kann, ist ein bischen alles gewesen, Maler, Bildhauer und Dichter und überdem und vordem immer ein loser Schalk, der das Lachen gelernt hat, die schwierigste Kunst und die menschenfreundlichste. Er hat einmal bis nach Indien hinüber, bis ans Herz der Devallialen, die Welt gestreift; aber, wie der richtige Pariser immer, er ist nur desto parisischer zurückgekehrt aus der Fremde. Er ist ein schöner, schlanker Junge, hochgewachsen und sehnig, mit freier, leuchtender Stirne, dem Münchener Meister Conrad ähnlich, mit dem er das Waldfrische und Tannenharzige gemein hat, und man muß ihn gern haben mit seinen weichen, blonden Locken, mit der breiten, ritterlichen Geberde und mit seinen großen, stolzen, blitzenden Augen.

Es geschieht aber nicht blos wegen der großen, stolzen, blitzenden Augen des Rodolphe Salis und nicht blos wegen dieser vergnüglichen Fülle heiteren Zierrats, Kunst und Witz verträglich gemischt, und nicht blos wegen der chinesischen Schatten, zierlich geschnitzt und lustig geleitet, daß so viele geistreiche Männer und so viele liebreiche Frauen, eine ganze kunstfrohe und lebfreudige Gemeinde, sich so oft um den schwarzen Kater versammeln. Es geschieht noch aus einem ganz anderen Grunde. Es geschieht, weil hier ein köstlicher Trunk gereicht wird, wie Asperule duftig und frisch wie ein Bergquell, der süßeste Tropfen dieser süßen französischen Erde, und der doch, ach! so selten geworden in diesen Tagen, als hätte eine giftige Reblaus seine Stöcke gefräßig zerstört. Es ist eine Philosophie, die hier ausgeschänkt wird, die gesündeste, die ich kenne, die einzige, von der man leben kann.

Wenn man ein Philosoph ist, mißfallen einem Welt und Menschheit. Sie müssen einem auch sonst misfallen, wenn man nur ein recht-

schaffener Bursche ist. Wenn man aber ein Philosoph ist, ganz besonders und nachdrücklich. Was thun? Es giebt eine dreifache Hilfe: die Flucht, den Kampf und den Spott. Entweder man geht in die Wüste und ins Gebet, weltabgeschieden, einsam mit seinem Schmerze und seiner Hoffnung, als Christ oder Buddhist; manche rühmen das sehr, aber es sagt doch nicht jedermann zu, das Fleisch abzutöten, das lustigste, was man hat. Oder man stürzt sich in empörter Wut über das Laster und die Schmach ringsum, in zerstörungssüchtigem Trotz gegen ihre tausendfältige Schande, rachegierig, mit blutigen Streichen, als Revolutionär, Puritaner, Jakobiner, Byronist, Weltschmerzler, Nihilist, Anarchist — der Namen dafür sind viele; wobei man am Ende meist „gekreuziget und verbrannt" wird, ohne daß die Menschheit davon eine Wirkung verspürte. Oder endlich, man sucht sich eine behagliche Höhe, schattig am Waldessaume des Lebens, abgelegen vom Getümmel der Menge, aber mit breitem Ausblick rings in die Runde, daß man alles gut sehen kann, und, ein nettes, rundes Kind auf dem Schooß mit jasminduftigen Locken und erdbeersaftigen Lippen und in der fleißigen Hand einen mächtigen grünen Römer, einer zusäglichen Marke bis an den Rand voll, schaut man gemütlich dem lächerlichen Spektakel zu, das Welt und Menschheit heißt, und lacht und lacht, bis einem die hellen Thränen über die Backen rieseln, ein unendliches, unermüdliches, immer wieder sich erneuendes Lachen; das ist das vernünftigste, glaube ich, nur freilich, es ist am schwierigsten, dahin zu gelangen, und wenn man durch böses Herzeleid endlich dahin gelangt ist, ein Auserlesener des Schmerzes, dann ist man ein Gaulois.

Der erste Gaulois, den zu kennen ich das Vergnügen habe, ist Aristophanes. Der größte ist Rabelais, dieser urgewaltige Riese an der Schwelle der Moderne, in ewiger Jugend über die Jahrhunderte ragend, ein unvergleichliches Genie. Und dann Molière und Lafontaine und Beaumarchais und Béranger — die Liste würde unendlich. Das Beste, was die Menschheit den Franzosen dankt, danken die Franzosen der Gauloiserie, und aus der Gauloiserie wie aus einem unversieglichen Jugendbrunnen schöpft die französische Litteratur jedesmal ihre neue Kraft, so oft sie eine Wiedergeburt zu neuer Herrlichkeit vollzieht. Schlagen Sie sie auf, wo Sie wollen, wenn es nur an einer Stelle des Ruhmes und des Glanzes ist — überall finden Sie sie, die neckische, kurzgeschürzte Kleine mit den zu einem spöttischen Bogen hochgezogenen Brauen, dem

keck aufgeworfenen, umgestülpten Näschen und den derben, strotzenden, bäurischen Waden. Wenn Sie sie aber, verwegener Neugieriger, einmal noch deutlicher wünschen, im Nachthemdchen und mit überhängenden Strümpfen, dann gucken sie von Zeit zu Zeit in jene muntere Sammlung von Kuriositäten des großen Jahrhunderts, die Henry Kistemaeckers in Brüssel unter dem Titel „Le XVIII. Siècle galant et littéraire“ edirt, zur unerschöpflichen Freude und Erbauung jedes bibliophilen Gemüts.

Unverfälschte Gauloiserie, wie sie selten geworden in Frankreich — man kann diesen fröhlichen „Contes du Chat Noir“ kein besseres Lob nachsagen, die Rodolphe Salis „Seigneur de Chanoirville-en-Vexin“, nachdem sie so oft das Entzücken seiner lauschenden Stammgäste gewesen, nunmehr zu einem gefälligen Bande vereinigt hat, mit neckischen Zeichnungen von Willette, Rivière, Pille, Somm, Steinlein und Heidbrinck. Es ist ein gesundes, geradewüchsiges, lachendes Buch mit breiter Brust und strammen Lenden, ein Buch der Freude, noch reizvoller durch seine „vieil languaige“, schmeichlerisch und köstlich, daß in ihr schlimmes selbst wie süßer Honig schmeckt. Und es könnte wohl auf seinem Schilde mit Fug die Inschrift tragen, die auf dem Gargantua steht, dem heitersten Buche der Weltlitteratur:

Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, sinon en cas de rire.
Aultre argument ne peut mon coeur élire,
Voyant le deuil qui vous mine et consomme:
Mieulx est de ris que de larmes escrire
Pour ce que rire est le propre de l'homme.
Vivez joyeux!

Villiers de l'Isle-Adam.

Ein böses Jahr, das tief schlägt, für Frankreich, trotz allem Jubelsturm und Ruhmesstolz dieser unvergleichlichen, unfaßlichen Ausstellung, welche ein phantastisches Wunder ist, über den Verstand, und die verwegenste Offenbarung der Menschengröße, die jemals verkündet ward, mit dröhnenden Posaunen, an die Sterne. Ein böses Jahr für die Litteratur, an der die Säulen bersten, wie an morscher Herrlichkeit, die verfällt. Drei Monate kaum ist Barbey d'Aurevilly tot, der Byron des Dandysmus, welcher Jesuitisches und Jakobinisches zu einem wunderlichen Neuhellenismus mischte, und gestern starb Villiers de l'Isle-Adam, der letzte Romantiker und der erste „Décadent".

Der letzte Romantiker und der erste Décadent — in dieser bizarren Formel, die wie ein japanesisches Ornament ist, steckt sein ganzer Verderb, das Verkenntnis seiner Größe, der er ein unermüdlicher Anwalt blieb, und die lange Marter, welche sein Schicksal war. Ein Zurückgebliebener aus überwundener Entwicklung für die einen, die bedauerten, ein Vorweggenommener noch unverständlicher Vorbereitung für die anderen, die höhnten, verspäteter Vergangenheitsheld und verfrühter Zukunftskrieger zugleich — aber immer, das ganze Leben, immer gemieden, als Narr, Bummler, Unhold gemieden, der nichts wert, von dieser harten und selbstnützigen Gegenwart, die außer sich nichts kennt und außer dem Vorteil. Wenigen Feinschmeckern der Litteratur, Leckermäulern nach gewürzter Persönlichkeit, ein köstliches Labsal, aber dem Haufen ein närrischer und nicht verständlicher Fremdling, über den man nur in Mitleid den Kopf schüttelte, wenn er durch die schmutzigen Kneipen des Montmartre wallfahrtete, wie ein Pilger auf heiliger Wanderung nach dem Dienste des Göttlichen, immer mit heftigen, aufgeregten und un-

gestümen Geberden, in denen Inbrunst und Leidenschaft waren und etwas Murilloſches, immer in heftiger Deklamation, die sich überstürzte, verwirrender Einfälle, die verblüfften, oft entsetzten und seltsame Gedanken in Knoten strickten, die man nicht lösen konnte, und die verträumten, sehnsüchtigen Augen immer auf der Himmelfahrt durch ein sehr schönes, blaues Land, von vielen Goldsternen erflimmert, in welchem er nur zufällig niemals war.

Er kam von der „Romantik“ her und ging nach der „Décadence“ hin. Mit den anderen „Parnassiens“, unter welchen er ragte, hatte er noch zu Füßen des großen Lehrers gesessen, des großen Lehrers des Jahrhunderts, der grollenden Prophetenstimme des „göttlichen Théo“ gelauscht, welche wie Meer anschwoll, und vor dem bleichen, sphingischen Antlitz des Baudelaire, welches eine geronnene Thräne und in welchem das Gericht der Menschheit war, hatte er über die ewigen Rätsel geträumt, welche morden. Niemals konnte er das Heimweh nach der Romantik verwinden, aus der ihn doch nur seine romantischere Romantik gerade verstoßen. Er kannte das romantische Ideal, aber jenes tödliche Ideal der Spätromantik, das in die Wolken überspannt war zum Zerrinnen in Nebel und die Erfüllung des Unerfüllbaren suchte, das, was nicht ist und nur darin ist, daß es niemals sein kann, weil es aufhörte, es selbst zu sein, in dem Augenblick, da es würde. Und darum, weil er haderte mit der Romantik, die die erweckten Begierden unbefriedigte, daß sie das aus ihr gewonnene Ideal nicht bewährte und nur immer Wunsch gab, wachsenden Wunsch, und keine Erfüllung, weil er haderte mit dieser trügerischen Romantik, die sich selbst nicht hielt, warf er sich mit so trotziger, aufs Alte gehässigen Leidenschaft in die Sehnsucht nach der neuen Kunst, die die aus dem Romantischen heraus geforderten und durch eben dieses Romantische immer gleich wieder vernichteten Verheißungen verwirkliche. So wurde er ein Sucher, einer von den großen, schmerzlichen Suchern der neuen Kunst, die vielleicht kommen wird und vielleicht auch nur ein äffender Wahn ist, der Wahn eines entkräfteten, in tödliche Ausschweifungen nach dem Unendlichen verlorenen Geschlechts, das nur mehr Wünsche vermag, toll überreizte, ins Phantastische verhetzte Wünsche, für die keine Erfüllung sein kann; ein irrer Sucher auf vielen Wegen und immer seitwärts von der Menge, wo es steil und dicicht ist, tausendmal von der kaum mühselig erkletterten Fährte wieder verschlagen und abgestürzt und jedesmal wieder aufs

neue in rastlose Wanderung gegeißelt, ohne Ende, immer hinauf, wo der Steiger mit dem Blute der eigenen Sohle sich anleimen muß.

Was suchte er denn eigentlich mit diesem grimmigen, fieberischen, röchelnden Taumel, was war denn diese aufs neue immer verfolgte und niemals, trotz aller wilden Hast über Glück und Frieden niemals erjagte Kunst? Ob er es eigentlich wußte, in der Idee wenigstens besaß, was er weder in That zu gestalten, noch auch nur zu vernehmlicher Forderung zu formeln vermochte? Es war ein mächtiger Zug nach ferner, nicht faßlicher Größe, nach einer neuen Schönheit, die noch unausgedrückt und keine Nachahmung, nach einer neuen Wahrheit, die über der gewöhnlichen und von einer niemals vernommenen Weihe sei, einer in Adel erst bewährten Wahrheit; aber Annäherung blieb versagt, als nur in Wunsch, Hoffnung und Traum.

Deutlich war ihm dieses, das er aus dem Gedränge von Begierden erfaßte und behielt, dieses Greifliche allein, daß es neu und von allem Erhörten wie ein königliches Wunder verschieden sei, daß es unsäglich milde Lust mit tobender Gewalt geselle, daß es im Persönlichen gründe, Botschaft besonderen Charakters, Furcht und Schrecken jedem Pöbel. An diese dreifache Wissenschaft klammerte er sich als an den Hebel zur Größe und Freiheit. Die anderen Elemente schied er aus seinem Geiste; diese befestigte er jeden Tag aufs neue.

Das erste trieb ihn ins Bizarre, Absonderliche, phantastisch Groteske, wo die närrischen Originale daheim sind, daß er nur um jeden Preis anderes mache als die anderen, was noch nicht da war, und jedes Vorbild vermeide. Darum wich er von Herkommen und Überlieferung mit so viel gehässiger, feindseliger Angst, in dieser einzigen Gewißheit wenigstens, daß außer ihnen blos Heil sein konnte. Darum schlich er um das Ungekannte, an das Unerkennbare, bis in die Schauer der Mystik. Das Besondere, das Unerhörte, das sentiment inédit, wie es Bourget von Baudelaire gesagt hat, war seine Leidenschaft und um nur ja das Gewöhnliche zu vermeiden, was irgendwie schon vorgemacht und bei der Hand war, geriet er lieber in reine Tollheit.

Das zweite trieb ihn ins Wilde, in die Wollust des Gräßlichen, in die Freude am Blut, daß es nur gewiß groß sei. Daher seine Liebe für Edgar Poë, dessen kalte Berechnung des Entsetzens er nachahmte, um in Ziffern zu schaudern, und daher seine Rochegrossesche Unersättlichkeit in der Tortur, um durch Raffinement der Grausamkeit die Wirkung

einer raffinierten Zärtlichkeit zu erzwingen. Hammerschläge, Streich um Streich, in schnaubender Hast, bis diese widerspenstigen, unempfänglichen und schwerfälligen Nerven mürbe gemartert, zum Schluchzen, dem Leisesten empfindlich, für die sanfte Rührung.

Das dritte trieb ihn auf den Ehrgeiz einer besonderen tournure d'esprit, schon gleich in jeder äußeren Geberde. Sich als eine extravagante und durchaus mit nichts vergleichliche, alleinartige und alleinselige Erscheinung für sich, gleich auf den ersten Blick, darzustellen, wie ein weltunübliches Wunder, reizte ihn und wie Stendhal liebte er das Geheimnis um sich, welches ihn mit Grauen einhüllte, und wie Barbey d'Aurevilly das Kostüm, welches auffiel und die Menge verblüffte. Kein Mensch weiß seine Geburt, über den Namen wird gestritten und Jahre seines Lebens deckt Dunkel. Seltsame Geschichten, zum Staunen und Lachen, liefen über ihn und er vermehrte sie geflissentlich. Mit dem Scheine des Wahnsinns, welchen Dummköpfe nicht ausstrahlen, spielte er gern, weil er diese verständigen Leute verachtete, welche die gemeine Vernünftigkeit ausmachen. Er freute sich manchen Narrenstreiches, den er wollüstig verübte, mit ernsthafter Würde, um nur diese Überzeugung, ohne welche er nicht hätte leben können, zu befestigen, in sich und den anderen, daß er eine besondere Natur sei, der Anfang wenigstens zur superioren, weil das Große an das Andere grenzt. Er spielte Theater sein ganzes Leben und wandte mehr Einbildung auf seine Handlungen beinahe als auf seine Thaten, um durch die Pose sich so weit zu erhöhen, als er es nötig hatte zur Aufreguug seines Talents an sich selber. Nur so, mit gewaltsamer Anspannung, von sich selber übers Natürliche hinausgetrieben, konnte er arbeiten, seine Arbeit im Übernatürlichen, welches seine Natur war.

Es sind viele Anekdoten um ihn, aus seltsamen Zeichen voll Geheimnis und Schauer, nicht zu deuten, gewoben wie jene egyptischen Schleier. Wie er einmal, in Verlegenheit um seine Schulden, die allein ihm Treue bewiesen, zu Napoleon auf Besuch ging und den Thron von Griechenland begehrte, um ein gesichertes Auskommen zu erwerben, daß er in Muße dichten könne und ohne Pein durch elende Tagessorge eines Berufs. Wie er so stolz den Zauber seiner Persönlichkeit rühmte, wenn sie nur liebenswürdig sein wollte, ganz außer sich vor Freude, daß ihre Unwiderstehlichkeit in einer raschen Stunde dem Lord Salisbury die Zusicherung einer englischen Ehrenstelle, für den nämlichen Zweck, er-

preßt hatte, bis am Ende die Taubheit des alten Briten offenkundig ward, der nur aus Höflichkeit zu allem mit dem Kopfe genickt hatte, ohne ein einziges Wort von allen Vorschlägen zu verstehen. Wie er dem Großherzog von Weimar, dem er seine Dichtungen vortrug, wohlwollend auf die Schenkel klopfte, freundschaftlich und aufmunternd, um ihm die Befangenheit vor dem großen Dichter zu nehmen. Tausend von lustigen und traurigen Variationen über dieses ewig unerschöpfliche Thema, welches der Atem seiner Seele war, seines naiven Größenwahns, der doch die Wahrheit hatte, und seines unerschütterlichen Selbstvertrauens, das doch nur aus dem Zweifel kam.

Seine Persönlichkeit ist von denen, welche bleiben in der Geschichte und nicht vergessen werden können, welche Mühe auch der Neid unternehme, weil er ein Martyrer war für eine große Sache, mit vielen Opfern, für diese neue Kunst, an die er glaubte. Aber das Schicksal seiner Werke, welches aus ihnen dauern wird, wartet, von der Zukunft entschieden zu werden. Seine Dramen „Axel“ und „Le nouveau monde“ enthalten des Ewigen kaum eine Zeile, außer für die zeitbiographische und sprachphysiologische Neugierde sitten- und redenspürender Nachfahren — denn in diesem Sittensonderling ist auch ein großer Stilkünstler gewesen, ein verwegener Akrobat in Worten. Die „Contes cruels“, „Amour suprême“ und „Contes insolites“, in welchen Lyrismus unter den Krallen der Ironie stöhnt, vielleicht einige Seiten des Schmerzes, welche Thräne immer wieder aufsuchen wird. Aber sein Werk des Hasses, welches er gegen den Pöbel geschleudert hat, der das Jahrhundert ist, dieser selbst über die tödliche Wildheit des Flaubert'schen „Bouvard et Pécuchet“ noch erhabene „Tribulet Bonhomet“, kann niemals sterben, weil die ganze Würde der Künstler darin ist und die ganze Niedrigkeit der Menschen.

Die Geschichte der menschlichen Wohnungen.

(Von der Pariser Weltausstellung.)

Diese fabelhafte, unfaßliche und unvergleichliche Ausstellung, deren kein Gleichnis denkbar und die in keinem trunkenen Lobe ausdrücklich ist, ist wie ein großes Gericht über die ganze Menschheit, in dem jede Nation zum Bekenntnisse aufgerufen wird. Es ist, wie wenn, auf ihrer steilen, atemlosen, ewigen Wanderung die Kultur angehalten hätte an freier Lichtung, zurückzuschauen auf das Vollbrachte und vorwärts zu blicken in die Sonnenhöhe des Ideals, zum Mute. Und sie faßt sinnend die Enden zusammen von Vergangenheit und Zukunft und wägt ihr Schicksal.

Es ist in ihr, was in der Zeit ist, und die Zeit ist in ihr, auf sich selbst besonnen und vom niedrigen Zufall befreit, der in sie gemischt ist. Sie stellt das Jahrhundert dar, welches die Gewöhnlichkeit ausgezogen hat, sein Wesen ganz nackt. Die Ideen, welche in ihm leben und von welchen es lebt, liegen neben einander, hoch geschichtet und gereinigt.

Es ist die Idee vom Adel der Arbeit zuvor, daß diese die Gesetzgeberin der Menschheit sei, deren jeweiliger Charakter, aus ihrem jeweiligen Verhältnisse zur Natur erwachsen, das Denken, das Fühlen und ihre Beichte, die Kunst, jeweilig bestimmen. Es ist die Idee der Entwicklung, daß alles im Flusse und wie in der übrigen Natur auch im Menschlichen der Wechsel allein von Dauer sei, nichts als die Vergänglichkeit unvergänglich. Es ist die Idee des Zusammenhanges, daß keine Scheide zwischen den Teilen der Natur und eine ewige Mitteilung des nämlichen Schicksals an allen Gehalt der Schöpfung sei, an das Große und an das Kleine. Es ist die Idee der Freiheit, daß, weil nur das Notwendige überhaupt möglich und gegen seine Forderungen durchaus nichts durchzusetzen, aller Zwang eitle Utopie außer der Natur sei. Es ist die Idee der Kunst endlich, daß in dieser erst die Arbeit sich vollende,

wenn sie sich aus ihrem jeweiligen Sein in den jeweiligen Geist verwandelt hat.

Diese fünf Ideen, welche die fünf Ideen des Jahrhunderts sind, die aus so viel Schlachten erworbene Beute, sind in der Ausstellung und sie sind die Ausstellung selbst, welche ihr Körper ist. Aber sie finden sich in jedem Teile. Nach ihnen ist das Ganze gegliedert und in jedem einzelnen Gliede sind sie ganz.

Die Geschichte der menschlichen Arbeit, welche ein Riesentheater aller Erfindungen ist, in dem Palais des Arts libéraux, und die Geschichte der menschlichen Wohnungen, dieser lang ausgezogene Streif an der Seine herunter, der wie ein köstlicher Spitzenschleier vor den Leib der eigentlichen Ausstellung gesteckt ist, — darauf lastet dieser ganze gigantische Bau, welcher von den Urgeschichten des menschlichen Geistes zu unseren Triumphen empor sich verjüngt. Die Geschichte der menschlichen Arbeit zeigt die bewegende Kraft, ohne welche sie still stünde, der Menschheitsgeschichte, wie sie wechselt, wächst und sich entfaltet. Die Geschichte der menschlichen Wohnungen zeigt ihre erste Schöpfung, in welcher sich die bewegende Kraft der menschlichen Kultur zunächst ausdrückt, um sich von da aus ruhelos in die tausend anderen Wandlungen umzusetzen: das Gerüste des natürlichen Milieu.

Der Erbauer dieser Schöpfung, in der wie in allen Teilen dieser kunstdienstlichen Ausstellung die sonst in Lüften zerflatternde Wissenschaft in die üppige Fruchterde der Kunst zum Blühen gesenkt ist, Charles Garnier, der geniale Meister der Pariser Oper, hat diesen Gedanken, welcher eine der großen Eroberungen unseres Jahrhunderts ist, selber einmal so ausgedrückt: „Dis-mois quelle maison tu habites, comment tu t'es logé, comment tu as organisé ta vie intime, et je te dirai quelles sont tes moeurs, quel est ton développement intellectuel, quel rang tu occupes dans la société humaine.“ Er hat es so unternommen, eine Weltgeschichte in Gebäuden zu schreiben. Und diese steht ganz anders vor uns, lebendig und beredsam, als jene anderen von einzelnen Helden und manchem Krieg, da wir doch den ganzen Frieden begehren, den ganzen Frieden aller gewöhnlichen Leute

Es ist ein spezifisch moderner Gedanke. Bis vor fünfzig Jahren, da war nur für den einzelnen Interesse und von einzelner That ward Größe und Heil erwartet. Dann hat die Arbeit zweier Geschlechter, welche das Denken bis auf seine ersten Gründe mit einer kritischen

Revision umpflügte, den Zusammenhang im All und die Abhängigkeit aller Nachbarschaften unter einander als das bestimmende Gesetz aufgedeckt und nicht mehr der einzelne Geist, welcher die Körper baut, sondern das Werden der natürlichen Körper, welche den Geist ausbrüten, steht fortan im Vordergrunde.

Von der Naturwissenschaft aus, nachdem er vorher schon von der Rechtswissenschaft vorweggenommen war, hat dieser Gedanke alle Wissenschaften nacheinander und die ganze Kunst revolutioniert und man erschöpft den Charakter dieser Moderne, so viel von ihm geoffenbart ist, wenn man sie die Herrschaft des darwinistischen Historismus nennt. Durch Anleihe bei seiner Gewalt ist ein in seinen Fähigkeiten ursprünglich geringer Künstler der in seinen Wirkungen mächtigste Meister der Zeit geworden und hinter diesen Zolaismus wieder zurückzugelangen, bleibt der Litteratur verwehrt, welcher er eingeimpft ist, für immer. Wenn man vergleichen will, in welchen Widerspruch dieser so einfache, aber unwiderstehliche Gedanke den Geist verwandelt hat, dann braucht man nur einmal Taine und Schlosser neben einander zu lesen.

Taine, Zola, Darwin in Stein — das ist diese Geschichte der menschlichen Wohnungen, ein Abriß unseres ganzen Denkens und gerade des Wesentlichen in ihm, welches es uns als das unsere zueignet, in wenigen Mauern.

Vor hundert Jahren hätte man solches närrische Verfahren verlacht, eine Geschichte des Menschen ohne den Menschen zu schreiben. In diesen Tagen ist es selbst der immer hinter der Entwicklung hinkenden Menge begreiflich, ja wie ein Selbstverständliches und Natürliches, das gar nicht anders sein kann, daß das ganze Denken und Dichten eines Geschlechtes erfaßt hat, wer sein Bauen erfaßt hat.

Diese Geschichte der menschlichen Wohnungen zeigt die Menschheit von den ersten stammelnden Anfängen in Pfählen und Blöcken, wie sie sich mit immer wirksameren Werkzeugen abgeplagt und vorwärts geradert hat, bis sie am Ende zu unseren Eiffeltürmen und Maschinenhallen gelangt ist, so daß man zuletzt doch stolz sein und immer manches noch hoffen kann. Man wandelt in ihr durch alle Zeiten und alle Völker, die doch nur eine einzige Familie sind, alle von dem nämlichen Prometheus. Man gewahrt wol ihre verschiedenen Sprachen, die wenigen Wissenden nur alle geläufig sind, daß sie auch das Leise und das Sanfte

selbst zu fassen wissen; aber sie reden doch alle nur aus dem nämlichen Herzen, die tausend Zungen.

Sie ist in drei Sektionen geschieden: die vorgeschichtliche, von der ersten Erscheinung des Menschen unter den Geschöpfen bis zur Bildung der Nationen, die hauptgeschichtliche mit den Völkern, welche wir als die Körper der Kultur anzusehen gewohnt sind, die nebengeschichtliche der Rassen, welche seitwärts von der gemeinen Geschichte leben, wie die Neger und Chinesen. Die erste hat malerischen Reiz, dessen man schwer satt wird: ein Pfahlbautendorf ist komponiert von einer historischen Lyrik, welche noch keinem Dichter gelang, aber weil das nach sparsamen, unverläßlichen Kunden Phantasien aus dem trait significatif sind, mag gelehrter Dünkel leicht spöttisch werden. Die zweite zeigt von „primitiven Zivilisationen", wie wir mit komischem Größenwahn sagen: Aegypter, Assyrier, Phönizier, Hebräer, Pelasger, Etrusker; von der arischen Periode: Hindus, Perser, Germanen, Gallier, Griechen und Römer; von der nachrömischen Geschichte: Hunnen, Skandinavier, romanischen, gothischen und den Stil der Renaissance, Byzantiner, Russen, Araber, Türker und Sudanesen; unter den vielen Typen immer den gebräuchlichsten für die gewöhnlichen Leute, mit den Werkzeugen, den Gegenständen des täglichen Lebens, der ganzen häuslichen Einrichtung der Völker. Die dritte, welche in der Ausstellung der Kolonien ihre Ergänzung hat, hat China, Japan, die Eskimos, Rothäute, Azteken, Inkas und die afrikanischen Wilden aufgebaut. So ist es in vielen wechselnden Strophen eine lehrreiche und erfreuliche Variation über den größten Gedanken des Jahrhunderts, das rechte Vorspiel zu der größten That des Jahrhunderts.

Salon 1889.

I.

Einige Zeit war die Rede, dieses Jahr den Salon zu lassen: die Ausstellungen auf dem Marsfelde, die zehnjährige und die hundertjährige, würden die beste Aufmerksamkeit abschöpfen. Man hat diesen Vorsatz wieder verworfen, bald. Das ist erfreulich, für die Künstler und für die Kunstfreunde, für die Heimischen wie für die Fremden.

Die Künstler sind es zufrieden, weil die Jungen zumal, für ihren Ehrgeiz und ihren Erwerb, diese Parade ihrer Jahresarbeit nicht entbehren mögen; und in der Kunst, wenn man nur aufrichtig ist, sind einmal die Jungen die Hauptsache, weil sie allein die Zukunft versichern, ohne welche die Vergangenheit bald stirbt. Die Kunstfreunde sind es zufrieden, weil die Feinschmeckerei ihrer Neugierde diese Rundschau mitten hinein in den tobenden Krieg des Werdens dem friedlichen Rückblick auf das Gewordene bei weitem vorzieht. Die Heimischen sind es zufrieden, weil dieser Salon, allen Befürchtungen entgegen, manchen Vorgänger übertrifft. Und die Fremden endlich können es erst recht sein, nachdem sie am anderen Ufer der Seine die Physiognomie der Vergangenheit Zug um Zug geschaut, hier die Keime des Kommenden zu untersuchen und in einem letzten übersichtlichen Resumé das schließliche Ergebnis jener tausendfachen, so unerschöpflichen, nach allen Richtungen ausschweifenden Bemühung zu finden, was am Ende diese Kunst heute kann und was sie will.

Sie kann sehr viel. Das ist der erste Eindruck, wenn man das erste Mal durch die laute Farbenfülle des Salons schreitet, zu wachsendem Staunen, daß sie Unglaubliches kann, was sich nur überhaupt können läßt, alles Mögliche und Unmögliches selbst. Aber mit allem

diesem unsäglichen Können vermag sie eigentlich nichts. Sie vermag damit nichts, weil sie nichts zu wollen und für alle diese zauberischen, in so rühmlicher Arbeit erworbenen Kräfte keine Verwendung weiß. Sie hat alle Schätze der Erde und ist doch eine hungernde Bettlerin.

Sie kann fabelhaft viel. Wenn ich so durch diesen Triumph des reinen Könnens wandere, mit vor freudiger Bewunderung pochendem Herzen — ein gaffender Provinzler, der das erste Mal den zagen Schritt in die unendliche Großstadt der Kunst setzt — da will mir ein unvertreiblicher Gedanke nicht vom Nacken, der bimbam! mir unaufhörlich in die Ohren brummt: daß man die sämtliche deutsche Malerschaft, wo nur ein Talent ist, die jungen besonders, die noch bildsam, durch keinen Erfolg verderbt und nicht auf verwelkten Lorbeeren längst zu staubigen Scheuchen zusammengeschrumpft sind, mit der nötigen Sorgfalt, wie köstliches Glas, verpackt umgehend auf die Bahn setzen und als eingeschriebenes Eilgut nach Paris senden müsse, was ihnen jedenfalls zuträglicher wäre als diese obligate Vagabundage durch Italien, auf die so viel Geld hinausgeworfen wird, während sie doch den süffigen Veltliner hier ja auch bekämen; und es müßte ihnen doch eigentlich besser sein und sie ganz anders interessiren, statt immer nur zu lernen, wie man vor drei Jahrhunderten gemalt hat, einmal zu erfahren, wie man heute zu malen habe.

Dieser Gedanke ist mir schon unausstehlich mit seiner hartnäckigen Zudringlichkeit — so unausstehlich, ich versichere Sie, als er nur Ihrer traditionellen Italienschwärmerei sein kann, die Ihnen auf dem Gymnasium eingepaukt und durch die billigen Rundreisebillete befestigt wurde — weil er mich manchmal, vor den besonderen Wundern dieser raffinierten Technik, mit solcher Gewalt überfällt, daß ich an mich halten und alle Kraft zusammennehmen muß, nicht laut aufzuschreien: Wenn ich nur wenigstens diesen da hätte oder jenen, einen von jenen prügelnswürdigen deutschen Prachtkerlen, über die ich mich oft so schändlich ärgern muß, weil sie ein Talent, das ich liebe, durch so sündhafte Faulheit verwirtschaften, damit ich ihm die Nase darauf stoßen könnte, wie hübsch es doch ist, wenn die Maler auch malen können!

Dieses, die glänzende Mache, die virtuose Herrschaft über allen Zauber der Technik, die Meisterschaft im Handwerk der Kunst, das ist das Charakteristische, das alle moderne Malerei der Franzosen auszeichnet. Das ist das Charakteristische, das an diesem Salon dem an

deutsche Ausstellungen gewöhnten Besucher zuerst in die Augen springt. In Deutschland fallen die Genies, was sie sich hier längst abgewöhnt haben, noch immer vom Himmel und natürlich, von dieser umständlichen und beschwerlichen Niederkunft sind sie dann so erschöpft, daß sie ihr ganzes Leben verbrauchen, sich auszurasten. Man glaubt dort noch immer, daß eine kräftige Persönlichkeit, lebendiger Trieb nach dem Schönen und allenfalls noch Einsicht in die von der Entwicklung geforderte Notwendigkeit hinreichen, den großen Künstler zu machen; während die Franzosen sich längst zu der Erkenntnis durchgerungen haben, daß nur der Fleiß die große Natur auch zum wirklichen Künstler entfaltet und daß das Genie zuletzt in nichts anderem besteht als in der Fähigkeit, immer und alle Tage aufs neue zu lernen.

Ich müßte zwei Spalten mit Namen füllen, wenn ich Ihnen auch nur die vortrefflichsten und erstaunlichsten Beispiele dieser technischen Meisterschaft nennen wollte. Besonders im Porträt und in der Landschaft ist ihrer Legion. Das wundersame Knabenporträt des Carolus-Duran, Bonnat, die schlanke, träumerische Schönheit mit dem angelehnten Knaben von Humbert, ein Porträt, das zugleich ein Idyll ist, Bordes, Cormon, Duez, der graziöse Knabe im Kostüm Louis XV. des Comerre, die beiden letzten Frauenbildnisse des in diesem Winter verstorbenen Cabanel, Lefèvre, Brouillet und jene köstlichen Köpfe des Chaplin, in denen alle zärtliche Honigsüße und alle maienfrische Blütenhuld des duftigsten Rokoko wiedererstanden ist, die friedlich feierliche Erhabenheit des Français'schen Sonnenuntergangs Vallon de l'Eaugronne, ein Bild, das klingt wie tiefe, ferne Glockenandacht, das provençalische Gedicht des Firmin-Goy, so warm, so sommerträumerisch, so mit Lyrik vergoldet wie eine jener Montagsgeschichten des Daudet, Darien, der die zauberische Straßenstimmung der Pariser Abende, diese wunderlich geheimnisvolle Mischung von Schauer, Sehnsucht, Wehmut, Verführung und Jauchzen, so vortrefflich meistert, die helle neapolitanische Straße des Farneti, der trotz seiner italienischen Herkunft doch in seiner Malerei völlig Pariser, le blé noir von Guignon, ein Meisterstück der Technik allererster Ordnung — und hundert, hundert andere noch, vor denen man mit dem entzückten Rufe anhält: Wie wunderbar, wie über die Maßen wunderbar, wie unglaublich wunderbar ist das gemacht! Und, was noch schwerer wiegt, weil es die Normale der künstlerischen Entwicklung beweist, in diesem ganzen Salon kein einziges Bild unter den

2771, obwohl ich geradezu suchte danach, kein einziges selbst unter den vielen gleichgiltigen und thörichten Bildern zu finden, das eigentlich schlecht wäre, technisch schlecht.

Man sollte nun meinen: eine solche Ausstellung, von diesen Tugenden, müßte eine vortreffliche Wirkung üben. Dagegen wirkt der Salon groß und tief, aber er wirkt nicht gut. Mit Bewunderung freilich, doch auch mit Beklemmung, unbefriedigt verläßt man ihn, unruhig, sehnsüchtig, bange — der Rest ist Harm.

Alles dieses unvergleichliche Können nämlich, so meisterhoch und schaffenssicher, richtet nichts aus und vergeudet nur seine erworbene Kraft in eitlen Verschwendungen, weil es mit sich selbst nichts anzufangen und sich keine Bestimmung weiß. Es hat nicht jenen naiven Glauben der beginnenden Malerei, daß es schon genüge, nur überhaupt etwas zu können. Es verlangt einen Zweck, in welchem es erst Verwirklichung, Sinn und Berechtigung erführe. Es sehnt sich nach einem Dienst, in den es sich mit seinen Künsten begeben könnte, und vor Unvermögen, einen solchen, der seine Weihe, sein Beruf und sein Adel wäre, zu finden, verliert es alle Freude an sich selber wie an einer unnützen Sache. Es ist genau das Gegenteil jenes Cornelianischen Klassizismus, dem für ein durchaus bestimmtes Ideal, das er unverrückbar und in deutlicher Helle vor sich sah, nur leider alle ausführenden Mittel fehlten. Diese Malerei hat Mittel genug, in Fülle, alle nur denkbaren Ideale zu verwirklichen, nur leider: sie hat kein Ideal. Und dieses ist es, das sie sucht.

Sie ist nicht eine Malerei, die sich mit der technischen Errungenschaft zufrieden gäbe. Sie sucht dazu den Geist, den neuen Geist, der die neue Kraft erst mit Leben erfüllte. Dieses, das gierige Suchen, das unnachgiebige, nagelblutige Ringen nach dem Ideal, das ihr immer wieder entwischt, bis an die Sterne verwegen und aufwühlerisch in die Erde hinein, die lechzende Qual um jenes Unbekannte, das ihr in der Seele liegt, von dem sie nur weiß, daß es gewonnen werden muß, mit allen niemals zu teuren Opfern, daß bisher aller Versuch es verfehlt hat, daß es niemals noch war und daß es anders sein muß als alles, das war — dieses ist, neben der Meisterschaft im Technischen, der zweite konstitutive Charakterzug dieser Malerei.

Sie weiß nur, daß es ein völlig neues gilt, etwas nie dagewesenes. An diese Losung klammern sich ihre Hoffnung und ihre Sehnsucht. Aber

wo die Erfüllung dieser Begierde liege, welchen Charakters sie sei, welches Antlitz sie trage, dieses alles vermag sie nicht einmal zu ahnen. Sie sucht nur. Sie sucht auf gut Glück, überall, jeder nach seiner besonderen Weise. Die einen, indem sie unmäßige Riesenflächen aufspannen, als ob es „die Masse machen" könnte, zum Entsetzen aller Hängekommissionen, wahrhaft spanische Flächen; eine Klaftermalerei, deren schlimmstes und niederträchtigstes Beispiel eine schauerlich gedankenlose, frostige, leere, hölzerne und dabei unerträglich arrogante Dekoration des Glaize ist; eine groteske Monstrekunst, in deren die Erwartung überreizenden Dimensionen selbst vortreffliches Können seine Wirkung verliert, wie das enorme Pferd des Frère, in deren unübersehbaren Abgründen und schauerlichen Untiefen das Gelungene selbst ertrinkt und durch eine umständliche Forschungsweise und langwierige Taucherarbeit des Auges mühselig erst wieder entdeckt werden muß, wie in den fliehenden Mönchen des Chigot, der erstaunlichen Kraftprobe eines großen Talents. Die anderen, indem sie, unfähig das schlummernde Ideal der Moderne auszudrücken, diesen Zustand des Schlummers selbst auszudrücken unternehmen, durch eine umwölkte Nebelmalerei, so verschleiert und in Ungewißheit, Rauch und Dampf gehüllt wie eben jenes unfaßliche Ideal selbst; wofür ein komisches Beispiel, voll Heiterkeit, jene verzwickte Maria Stuart des Lavery mit den blauen Spinnwebenfetzen an den unbestimmten Zweigen ist, die offenbar selber nicht an ihre Existenz glauben wollen, während Carrière, einer der gewaltigsten unter den Suchern des verborgenen Ideals, durch eine ähnliche Weise eine tiefe, mystische, ans Herz rührende Wirkung vermag. Die dritten, indem sie, weil das moderne Ideal außerhalb der bisherigen Erkenntnis, außerhalb unserer Wissenschaft, außerhalb alles Besitzes der gegenwärtigen Vernunft liegt, es außerhalb aller Vernunft überhaupt suchen, im schlechtweg Verrückten; eine qualvolle, von gesuchtem Schmerz röchelnde Morphiummalerei, deren tollste Ausschweifungen selbst, wie Chalons „Silence" mit den hageren, blaugrauen Würsten, ich dennoch, wenn ich schon wählen soll, noch immer aller korrekten und konventionellen Schablonenmalerei bei weitem vorzuziehen offen bekenne, weil ihr Ehrgeiz wenigstens auf etwas Höheres geht als auf den billigen Beifall des platten Pöbels und die, wo sie nur von wirklichen Meistern geübt wird, wie in der Juno des Falguière und in der Sirène des genialen Besnard (einer müden petite femme vom Montmartre in etwas frugaler

Morgentoilette an einem brennenden See, aus tobendem Rot und jener melancholischen Farbe des Malve gemischt, die man jetzt für den Frack so liebt), gewaltigen Eindruck nicht verfehlt. Andere wieder, indem sie, unfähig, sich des befreienden Zaubers zu bemächtigen, der den Sturm ihrer Seele, in dem die Sehnsucht und die Verzweiflung heulen, friedete, diesen Sturm selber ausdrücken, die ganze Leidenschaft, Wildheit und Qual, die in ihnen tobt; welcher Richtung Rochegrosse, neben Puvis de Chavanne der größte Maler des heutigen Frankreichs, das unerreichbare Vorbild ist, der aber in dem Bal des Ardents dieses Salons der Wucht und Erhabenheit seiner früheren Schöpfungen, nicht nachkommt, deren gewaltigste das Ausland in der Weltausstellung mit so heißer Bewunderung und so stürmischer Begeisterung umdrängt; so Rosset-Granger, dessen sich mancher Leser von jener vortrefflichen Salzburger Ausstellung 1887 her erinnert, auf welcher seine Sirenen einen schönen Triumph erwarben; so Ferrier in seinen dem Krieg fluchenden Müttern; so Edmond Dupain in seiner Mort du Sauveur, von großer Anlage, wirksamer Komposition und fortreißender Bewegung. Andere, indem sie die neue Kunst in neuen Vorwürfen suchen, in der Neuheit unerhörter Schrecken besonders: sei es, indem sie einer raffinirten, aufs Äußerste überspannten Phantasie nie vernommene Töne des wildesten Gräuels entringen — wie Prouves Höllenbild aus dem Dante, das von Delacroixschen Erinnerungen lebt, aber auch an ihnen stirbt, wie Castaigne in dem blutigen Entsetzen seines Zirkusbildes, wie Salomon in seiner verzweifelnden Niobe; sei es, indem sie die neuen Schrecken dieser neuen Zeit, die unsere glücklicheren Väter nicht kannten, auf die Leinwand beschwören und den Hunger und die Not von der Straße heraufrufen, das ganze unermeßliche und unerschöpfliche Elend, das sich in den Höhlen der modernen Großstadt verkriecht — wie Pelez, der recht eigentlich der Maler des proletarischen Sozialismus ist, wie Dudley-Hardy in seinem großen Tableau der Ausgestoßenen Londons; welche Richtung nur zu leicht in das Kolportageromantische und den Lokalreporterstil gerät, eine Gefahr, deren glückliche Vermeidung Gaston Latouche zu einem der trefflichsten und bemerkenswertesten Bilde des ganzen Salons, zu seinem schlichten und ergreifenden Strikebild verholfen hat. Noch andere endlich, gewissenlose und frivole Künstler, die nur hinter dem Erfolge herjagen, denen es sich nicht um die neue Kunst handelt, um in ihr den Frieden der Seele zu erwerben, sondern nur um einen neuen Effekt, um vor

der Menge zu prunken, die nicht aus innerem Bedürfnis, sondern auf äußere Wirkung schaffen, indem sie den beiden niedrigsten und rohesten Instinkten des Haufens schmeicheln: der Lust am Bizarren und der Freude am Exakten; wie jenes häßliche Menageriebild des Amour vainqueur, in dem Gérome dieses Mal sein großes Talent prostituiert hat; wie der Bürgermeister des Pill oder Lesrel in seiner venetianischen Tänzerin, vor der man eine Stunde verbraucht, um die Ausführung der Einlagen in die am Boden liegenden Gewehre zu bewundern und mit der Stickerei des Kleides und der Strümpfe überhaupt nicht fertig wird. Da sagt dann der dumme Philister: „Gott, wie das gemacht ist! Jedes Strichel kann man mit der Lupe anschauen."

II.

Es ist ein seltsames Ereigniß, wunderlich und gegen alle Erwartung, das sich in diesem Salon vollstreckt hat und die Aufmerksamkeit des Fremden anzieht, sobald er sich nur einmal von dem ersten Anfall der staunenden Bewunderung erholt hat, mit der ihn die unvergleichliche Meisterschaft der Franzosen im Technischen und das virtuose Raffinement im Handwerk der Kunst erfüllen, deren es bei uns kein Gleichniß giebt.

Die Wunder der technischen Meisterschaft, so köstliche Beispiele sich für dieselbe auch finden, ist das Pariser Publikum schon so gewohnt, daß es sie wie ein Selbstverständliches hinnimmt, welches gar nicht anders sein kann, und kaum mehr beachtet. Der fieberischen Begierde nach der neuen Kunst, der es auch dieses Mal an seltsamen, mystischen und verwegenen Offenbarungen nicht fehlt, ist es überdrüssig geworden, weil „dabei doch nichts herauskommt". Und so ist es in diesem Salon geschehen, daß sich der launische Erfolg nach einem Bezirke gewendet hat, in welchem man seine Ankunft am wenigsten vermuten konnte.

Es sind die kleinen, stillen und anspruchslosen Bilder gerade, um welche sich dieses Mal der lauteste Beifall schaart, und, wie wenn es einen Tugendpreis für die Bescheidenheit gelte, zeichnet man jene ruhigen Unternehmungen am liebsten aus, welche einen geringen Vorsatz mit sicherer Kunst zu erfreulicher Wirkung gestalten. Es ist das Nämliche eingetroffen, was ich bei der vorjährigen Wiener Kunstausstellung für die Schule der Wiener Schwarzmalerei feststellte: diejenigen gerade, welche

am wenigsten Anstrengungen machten um den Erfolg, haben ihn gewonnen. Ehrliche Arbeit, die schlicht giebt, was sie kann, ohne das Ungewöhnliche zu suchen, Neigung zum Beschaulichen und Friedlichen und ein melancholischer Verzicht auf das Große und Laute, der es nicht verschmäht, mit dieser Beschränkung sogar ein klein wenig zu koquetieren — diese triumphieren.

Unbestritten der größte Erfolg dieses Salons ist Dagnan-Bouverets „Bretonnes au pardon“. Im Grase, hinter der Kirche, deren schmuckloser Turm am Ende einer Mauer ragt, sitzen Frauen, junge und alte, in schwarzen Kleidern und weißen Hauben, im Kreise, daß einige den Rücken zukehren, andere das Antlitz. Eine liest ein Gebet aus einem heiligen Buche. Die anderen horchen andächtig. Zwei Männer stehen zur Seite. Alles ist in Frieden. Das ist schlicht, einfach und rührend, wie eine Dorfglocke, während die Sonne sinkt. Es ist von großer Schönheit und die sich doch nicht allzu weit von der Wahrheit entfernt. Die Farbenstimmung ist milde, stille und reinlich.

Milde Trauer ist auch der Ton von Delorts vielbewundertem „Retour de l'exil“, von ähnlicher Schlichtheit und Ruhe: ein weiter Prunksaal, verödet, mit beschmutztem Spiegel und aufgerissenem Boden, die schlanke Schloßfrau, die aus der Verbannung zurückkehrt, in tiefer Trauer, sinnend an der hohen Tür, mit ihrem zagen, fragenden Knäblein. Das Spiel des gespenstisch über die Wand schweifenden Lichtes ist vortrefflich.

Bramtot hat eine Idylle gemalt voll einfach herzlicher Poesie und mit einem lyrischen Zug ins Puvis de Chavannesche. Collin gleichfalls eine Idylle, die eine Ekloge ist, wie sie duftiger, zarter und reiner in der fliederfreudigsten Maiennacht nicht gedichtet werden kann. Noch eine Idylle endlich Bonnat, die aber ein wenig zu geistreich und mit Raffinement „gemacht“ ist, als daß sie so naiv und unschuldig wirken könnte.

Vollon hat einem heiteren Karneval eine außerordentliche Farbenwirkung abgewonnen, die vieles Entzücken versammelt. Binet zeigt mit ruhigem, ernstem Naturalismus zwei Liebende aus dem Volke, hinter einer Mauer am Bache, in langem, sehnsüchtigem Kuß, wortlos vor Glück, das doch so karg ist; Madame Muraton, eine Bauerndirne auf einem Felsen, auf dem das Auge gut aufsitzt, in angenehmer Landschaft, mit einer vortrefflich behandelten Ziege — es bliebe wirklich nichts zu wünschen übrig, wenn wir nur unsere Großväter wären und nicht dieses

wirre, lechzende, von dieser namenlosen Begierde nach dem Unbekannten zerrüttete Geschlecht! Gewiß, der Fehler, daß das nicht die verlangte Kunst ist, liegt nur an uns selber!

Madame Demont-Bréton hat mit ihrem „l'homme est en mer“ einen starken Erfolg, den die scheue Anmut und die verhaltene Trauer dieses Gemäldes verdienen, das nur, nach meinem Geschmacke, ein wenig gar zu sentimental, ich möchte sagen, ein bischen zu „münchnerisch“ ist. Ähnlich wie Friants vielgefeiertes Allerheiligenbild, das mit seinen ganz unvergleichlichen Tugenden, mit seiner sicheren Charakteristik, mit seiner ausgezeichneten Komposition und mit seiner zuversichtlichen Unterordnung jeder Einzelnheit in die Einheit der weißen Novemberstimmung einen außerordentlichen Künstler bekundet, ähnlich wie Geoffroys Besuch im Hospital, das wie eines jener schmerzlichen Kapitel aus dem Schlusse des Murgerschen Zigeunerlebens klingt. Das trieft alles von Thränen und Wehmut!

Dieser Richtung ins Weinerliche und Rührselige verbindet sich die Richtung auf das Wolgefällige, auf das, was der Spießbürger „hübsch und nett“ nennt, auf die peinture aimable, und Debat-Ponsans „Trio champêtre“, Lesurs „Communiantes“ und Latouches „Première communion“ — dieser Stil hat von jeher mit besonderer Vorliebe immer in weißgekleideten Mädchen gearbeitet — gemahnen so verzweifelt an die Düsseldorferei von 1830 (nur daß sie von tüchtigerem Können sind), daß in meiner erschauernden Seele das ruchlose Gedächtnis jenes Böttcherschen „Am Rhein“ emportauchte, jenes lasterhaftesten Schandmals dieser ganzen „Gartenlauben“-Malerei, das in der historischen Abteilung der Berliner Jubiläums-Ausstellung 1886 das Entsetzen aller Künstler und die helle Herzensfreude aller von irgend einem regnerischen Sonntag dahin verschlagenen Köchinnen und Damenschneider bildete.

Ich will es nämlich unumwunden gestehen — auf die Gefahr hin, daß Sie mir nachsagen: er hat kein Herz — daß mir diese Wendung zum „Schönen“ im Sinne der Familiensimpelei, der Oelfarbendruckprämie für die „gute Stube“, außerordentlich fatal ist und daß mir diese ganze Weise des „Herzigen und „Sinnigen“, die in diesem Salon die stärksten Erfolge erworben hat, diese ganze Konfirmationsmalerei nur wie eine böse Verirrung erscheint. Ich begreife ihre Ursachen vollkommen, die Unerträglichkeit des manierirten Raffinements, und ich sehe ganz gut ein was sie will: die Schlichtheit, Ungezwungenheit und Natürlichkeit der

Kunst, die ohne Zweifel von ihr zurückerobert werden müssen, bevor sich jene ersehnte Wiedergeburt vollziehen kann; aber wenn ich so ihrer Absicht, der Heimkehr in die Einfachheit, das Mutterland aller Kunst, gerecht werde und außerdem die große Tugend nicht verschweigen will, die sie vor ihrer Verwandtschaft in der Vergangenheit auszeichnet, daß es wenigstens keine konventionelle Manier ist, in der sie dem konventionellen Gefühle dient — trotz alledem und alledem, so wie sie da einmal erscheint, kann ich sie für nichts anderes als eine traurige Abschweifung und Entfernung von dem Ziele halten, nach dem hin wir nun einmal müssen. Aber es scheint eben schon, als müsse die gegenwärtige Kunst unweigerlich erst alle möglichen Variationen im Kreise der Vergangenheit ablaufen, bevor sie einmal irgendwo an den Ausweg in die erlösende Zukunft gerät.

Ich bemerke, daß Ihnen diese Zukunftsästhetik verflucht gleichgiltig ist. Aber da Sie nun doch einmal schon gegähnt haben und dagegen nach alter Erfahrung, wenn einmal begonnen, doch kein Mittel mehr hilft, fahre ich in meiner Demonstration getrost noch einen Augenblick fort. Sie brauchen ja nicht zuzuhören. Mir aber ist es wichtig, weil ich mir dieses Feuilleton aufheben will. Und nach zwanzig Jahren, wenn die Entwicklung der Thatsachen meinen Gedanken nachgekommen sein wird, werde ich es Ihnen dann einmal zeigen und da werden Sie dann ganz verblüfft sagen: „Gott, waren Sie damals gescheit — und wir haben es gar nicht einmal gemerkt!“

Zur neuen Kunst kann die Malerei nach meiner innersten Überzeugung auf eine einzige Weise allein gelangen: wenn sie zu den beiden Hauptrichtungen, die gegenwärtig an der Herrschaft sind, zu dem brutalen Straßennaturalismus und zu dem überreizten Wolkenlyrismus die Synthese entdeckt, welche, indem sie diese beiden in sich aufhebt, durch sich alle beide erst bewährt. Das ist das Problem der Zeit für die Malerei, wie es das Problem der Zeit für die Litteratur ist, wie es für die Musik ein Problem war, bevor Berlioz und Wagner es durch die That erlösten. Hier oder nirgends ist die Zukunft — wenn Sie es auch nicht glauben: Sie werden es schon sehen!

Diese beiden Triebe, auf die nackte Wahrheit und auf das raffinirte Gefühl, mit kräftiger Entschlossenheit zu entschiedener Erscheinung gestaltet zu haben, ist das große Verdienst, welches die französische Malerei der letzten zehn Jahre vollbrachte. Roll, der große Epiker der Straße, und Puvis de Chavanne, der große Lyriker des Traumes, sind die Häupter

dieser beiden Schulen, um deren Vereinigung in einer neuen, die in irgend einer noch verschleierten Formel ihre Widersprüche zusammenfaßte, es sich handelt. Alles andere, was außerhalb liegt, ist nur Reaktion, die in der Kunst noch ein weit häßlicheres und gemeinverderblicheres Laster ist, als irgendwie jemals in der Politik, dem man einfach den Kopf abschlagen sollte, zur Abschreckung.

Roll, der gegenwärtige Großmeister dieses grobhändigen und derbknochigen Proletariernaturalismus, hat zwei Bilder in diesem Salon: einen Stier mit einem Knaben und eine vortreffliche Sommerscene, die aber, ein merkwürdiges Zugeständnis an eben jene Neigung zum Idyllischen, außerhalb seiner eigentlichen Besonderheit liegt. Sonst habe ich von dieser Richtung auf die zolaistische Malerei noch angemerkt: Guignard: „Embargement de bestiaux“, Princeteau: „Arrivée au pressoir“, Umbricht: „Mauvais chemin dans les Vosges“, Gilbert: „Aquafortiste“, Toubouze: „Coin de Jardin“. Auch Raffaelli: „Buveurs d'Absynthe“, dessen Charakter schwer einzuregistrieren ist, gehört wohl hierher.

In der Litteratur steht dieser Richtung auf das äußere Ereignis die auf die innere Sehnsucht gegenüber. Sie äußert sich zweifach. Die einen wollen dieses atemlose, zitternde, nach einem unerhörten Raffinement lüsterne Gefühl der Moderne erkennen, durchforschen, in allen seinen Offenbarungen und Wünschen belauschen, seine leiseste Regung auffangen und allen seinen Inhalt auflösen, um seinem Charakter den Steckbrief zu schreiben. Sie gehen mit verwegener Neugierde von allen Seiten um dasselbe herum, leuchten in alle seine Winkel, steigen in seine letzten Schlupfhöhlen hinab. Das ist die Schule Paul Bourget. Die anderen wollen nichts als nur einen Ausdruck dieses Gefühls. Sie wollen nur sagen, was von Leid und Kummer in ihrer schmerzlichen Seele wogt. Ihre Sehnsucht ist ein Geständnis, eine Beichte, ein Gebet, um sich zu befreien, weil ihnen die Brust sonst springt vor röchelnder Beschwerde. Das ist die Schule der neuen Lyrik, die von Catulle Mendès beginnt und über den schaurigen Mystizismus des Paul Verlaine nach dem irren Lechzen der „Décadents“ und der „Symbolisten“ hin geht.

In der Malerei ist ganz dasselbe. Die einen wollen eine Malerei um dieses moderne Gefühl herum, die anderen eine Malerei aus diesem modernen Gefühl heraus. Die einen begnügen sich, wenn ihr Bild nur die Note, den Ton, den Stempel der Moderne enthält; die anderen ringen darnach, in einem Gemälde die ganze Empfindung der Moderne

zu entfalten, diese Empfindung selbst zu malen, nicht blos mit dieser Empfindung.

Henri Gervex, der malerische Psychologe der Moderne, hat dieses Mal nicht ausgestellt und van Beers nur zwei kleine Porträts, von denen das Henri Rocheforts, mit der ganzen Meisterschaft dieses unvergleichlichen Talents gekünstelt, einen großen Erfolg hat. Puvis de Chavanne, der malerische Symphoniker der Moderne, der Musik malt, hat gleichfalls nicht ausgestellt. Aber seine Richtung ist da.

Unter diesen Bildern der Puvis de Chavanneschen Lyrik, wohin Legardes „Vision de Saint-Jean" und Renans „Jacob et Rachel" zu zählen sind, hat mir die „Diane" der Madame Cazin den tiefsten und mächtigsten Eindruck gemacht. Ich finde kein Wort für dieses schluchzende Thränenglück, mit dem diese raffinirte Schlichtheit und diese rührende Wehmut, welche in die dekorative Absicht eingehüllt sind, wie in den rhythmischen Schmelz eines klagenden Liedes, meine Seele geläutert haben, wie nur jemals ein Sang Mussets. Ich kann nicht sagen, daß das schon jene neue Malerei ist; aber niemals wird man mir die Überzeugung entwinden, daß von hier aus allein der Weg nach der neuen Kunst führt, die auch die neue Religion sein wird.

Wenn ich Ihnen jetzt noch sage, daß Carolus Duran sich mit einer gräulichen Mythologie blamirt hat, daß man weder das farbenprächtige, kompositionsgewaltige Talent des Benjamin Constant nach diesem „jour des funérailles, noch die korregioeske Leuchtkraft Henner's nach diesen „Prière" und „Martyre" beurtheilen darf, daß Bouguereau in seiner untadelhaften Vollkommenheit und fehlerlosen Schablonenschönheit so unerträglich langweilig ist wie immer, daß ein junger Schwede, Zorn, der nur offenbar Charakter und Willen seines Talentes selber noch nicht versteht, große Achtung findet und daß die deutschen Erfolge Fritz v. Uhde, Kühl und den Damen Hitz, Breslau und Röderstein gehören, dann wissen Sie so ziemlich alles, was von diesem Salon wissenswert ist.

Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung 1889.

I. Die „Exposition décennale".

Von den drei großen Kunstausstellungen, welche mit der Weltausstellung verbunden sind, der Exposition décennale des artistes français, der Exposition centenale des artistes français und der Exposition des artistes étrangers, ist die „zehnjährige", welche die Meisterwerke der berühmten französischen Maler von heute vereinigt, zuerst fertig geworden. Sie zeigt das ganze Vermögen und die ganze Absicht der gegenwärtigen französischen Kunst. Sie offenbart den heillosen Verfall der alten Schulen der Convention und einen mächtigen, leidenschaftlichen, trotzigen Drang nach Erneuerung der Kunst.

Nur will von Denen, welche die neue Kunst wollen, jeder ein anderes und sie suchen nur erst, ohne verläßliche Spur einstweilen, jeder auf besonderer Fährte. Es sind drei Richtungen vor Allem, nach welchen sich diese Bemühungen scheiden. Die einen suchen den Ausdruck des äußersten Raffinements, in der Empfindung wie in der Technik, bis zu jenem letzten Grade, wo das Raffinement schon wieder in Schlichtheit, Einfalt und Naivetät umschlägt. Diese Richtung auf den „dekorativen Lyrismus", deren Stifter und Meister der größte Maler des heutigen Frankreichs, Puvis de Chavanne, ist, stellen Charles Cazin und Madame Cazin dar, der in ewigem Nebel und mystischem Dunst träumende Carrière, dem Duffaud und Tournès verwandt sind, der schaurige Pelez, dessen schmerzliches, vergrämtes Talent die Abgründe des Lebens aufsucht, Girardot, und der hastige, nervöse Besnard, dem kein Farbenlärm

laut genug ist, den Ungestüm seiner Seele auszudrücken. Das ist die Gruppe der großen Kunstsucher, die eine Erneuerung in sich tragen und denen dieser wilde Schmerz Leben und Kraft verzehrt, daß sie sie nicht zu offenbaren vermögen.

Die anderen wollen nur die äußere Wahrheit, die Wirklichkeit. Sie kümmern sich nicht um das Gefühl in ihrer Brust, sondern nur um das Leben vor ihrem Blick, das tägliche Leben rings um sie. Dieses in seiner derben Nacktheit, so wie es ist, so wie es sich alle Tage vollzieht, ohne Beschönignng, ohne Zuthat überhaupt, so daß man den Künstler völlig vergißt und seine That nicht merkt, ist ihre Absicht. Sie sind die Epiker des modernen Lebens in der Malerei, dem sie seinen schweren, rauhen Atem und die breite Geberde seiner Ungezwungenheit, den proletarischen Ton seines Charakters abfangen wollen. Roll, der eigentliche Führer dieses Naturalismus, ist hier mit allen Äußerungen seines reichen Talentes vertreten, im Porträt, in der modernen Idylle, die er so sehr liebt, und in jenen großen Epopöen der Arbeit, die zuerst seinen Ruhm begründet haben; Lhermitte, Barau, Guignard, Picard, Goeneutte, Virginie Demon Breton, Geoffroy, Brouillet, Jourié, Gilbert, Renouf, Quignon, Guelby, Marec, Frère, Dupré, Deyrolle, Buland — es ist die eigentliche herrschende Richtung in der gegenwärtigen französischen Malerei. Dieser Naturalismus hat auch die Bildnismalerei umgewandelt. Während sie vordem darauf ging, der Persönlichkeit ihre Schönheit abzugewinnen, „vorteilhaft“ zu malen, will diese naturalistische nun um jeden Preis den wirklichen Menschen erhaschen, die tägliche Daseinsweise der Persönlichkeit wie sie unwillkürlich ist, wenn sie sich unbewacht glaubt und vom Posieren erholt. Diese Brutalität der rücksichtslosen Charakteristik bis in die Eingeweide hinein, unaufhaltsam geradenwegs auf das nackte Herz los, ist die Auszeichnung Bonnats.

Dann giebt es noch einen raffinirten Naturalismus, einen Naturalismus der Lebemänner, möchte ich sagen, dem es sich nicht darum handelt, die Dinge in ihrer gewöhnlichen Erscheinung für den nächstbesten Dutzendmenschen zu malen, sondern mit dem besonderen Geschmacke, den sie für den pessimistischen modernen Menschheitsverächter haben, samt dem, was er sich denkt dazu, und mit dem Zwange auf uns, indem wir sie betrachten, das nämliche zu denken, diese nämlichen von der Eitelkeit der Welt erfüllten, verschopenhauerten, nihilistischen, auf dem Umwege durch irgend ein cabinet particulier ins Nirwana

führenden Gedanken des sinkenden Jahrhunderts. Sie malen auch das tägliche Leben, aber sie malen es mit den Randglossen des Boulevards. Darin ist Henri Gervex Meister, der in jedes Bildnis zu dem vorgenommenen Charakter gleich immer dazu malt, was er sich über ihn denkt, was er ihm wünscht und welches Ende er nach seiner Meinung einmal nehmen wird, und der in Rolla das Hauptstück der ganzen Richtung geschaffen hat, von welcher ich noch Paul Merwart, Maurice Bompard und die merkwürdige, unangenehme und dennoch wirksame Schwarzmalerei des Tissot verzeichne.

Die Dritten unter diesen Suchern einer neuen Kunst sind die Stürmer und Dränger, welche von Delacroix herkommen und deren Musen die Leidenschaft, die Wildheit der Seele, die Verzweiflung sind. Der gewaltigste unter ihnen, ein Talent von unvergleichlicher Kühnheit und Größe, ist Rochegrosse, der ohne Zweifel den stärksten Erfolg dieser Ausstellung davontragen wird. Neben ihm verschwinden Rosset-Granger, Ferrier, Le Blant, Maignan, Luminais, selbst Aimé Morot, dessen Samaritan und das wilde Zirkusbild zwei außerordentliche Kraftproben sind.

Neben diesen Ringern um die Zukunft steht eine Gruppe von Künstlern, welche, ohne an eine Erneuerung der Kunst zu denken, innerhalb der hergebrachten Weise der alten Neues vollbringen, indem sie in diese die Besonderheit ihrer eigenartigen, reinen und ganzen Persönlichkeit legen. Hierher gehört Henner, dieser moderne Correggio aus dem Elsaß, Jules Lefebre, Benjamin Constant, an dem mir die völlige Gleichgiltigkeit gegen das, was er malt, so viel Vergnügen macht, diese gehorsame Unterordnung unter die Malerei selbst blos um der Malerei willen, Carolus Duran, der mit Henner jene erfreuliche Begabung hat, das Aufblitzen der Schönheit aus dem Gewöhnlichen aufzufangen und mit einem einzigen Pinselzug ihm nachzufahren, die schlichte, sinnige, feinfarbige Madonnendüsseldorferei des Maillart, Hector Le Roux mit seiner mystischen, romantischen Träumerei, Dagnan-Bouveret, Edouard Détaille, Raphael Collin, die Landschafter Dantan, Français, Vollon, Pelouse, Pointelin, Billotte, Harpignies, Guillemet, Hanoteau, und jene reiche Fülle von Virtuosen der Bildnismalerei, in welcher kein anderes Volk sich mit der Überlegenheit der Franzosen zu messen vermag: Yvon, Robert-Fleury, Wencker, Doucet, Bertin, Friant, Delaunay, Humbert, Debat-Ponsan.

Endlich jene braven Leute und schlechten Musikanten, welche, ohne irgendwelche Persönlichkeit zu besitzen, erst aus der Überlieferung der Kunst sich eine künstliche Individualität aneignen und zurecht machen müssen, die statt von innen heraus zu arbeiten und ihre Persönlichkeit, ganz oder in Scherben, wie es ihnen eben gelingt, hinauszutragen, von außen hinein arbeiten, indem sie von Schule zu Schule suchen, was gefällt und für schön gilt, um es abzugucken und nachzuahmen; unter welchen Bouguerreau heute das größte Ansehen und vielen Ruhm genießt, weil er wirklich mit Fleiß alles gelernt hat, was man nur lernen kann, ohne eine künstlerische Natur zu sein, und wenigstens einen gebildeten Geschmack besitzt. So die Schablonenhistorie der Paul Deroy, Weerts, Cormon (der übrigens ein vortrefflicher Bildnismaler ist), Bloch, Bordes, Lesur und eines Haufens Anderer. So jene unleidlichen „Prix de Rome", von denen sich aber auch gar nichts mitteilen läßt, als diese für sie ja ohne Zweifel recht erfreuliche Thatsache, wie Merson, Barrias und wie sie nur heißen.

II. Die „Exposition centenale".

Die Kunst vor der Renaissance, die ganze Malerei des Mittelalters, in allen Ländern, wie alle Kunst überhaupt und zuletzt das ganze Leben, ist dem Dienste eines Zweckes unterworfen, der außer ihr ist und über ihr ist, dessen Bedürfnissen sie gehorcht, für dessen Wohlfahrt allein sie lebt. Auf diesen Zweck, die Religion, nur kommt es ihr an und sie selbst, ihre Geltung, ihr Ansehen, ihre Wünsche verschwinden daneben. Die Malerei ist nichts, der Maler ist nichts, die Religion ist alles. Dann, in dem großen Erwachen der Renaissance, erwacht auch die Malerei; in der allgemeinen Befreiung vom Jenseitigen befreit sich auch die Malerei von diesem Dienste, um dessentwillen allein sie ursprünglich geschaffen, und gewinnt sich selbst. Sie blickt um sich und auf sich — und das ist eine jubelnde Lust, wie sie sich selber entdeckt, ihre Schönheit, ihre Kraft, ihren Reichtum, und das ist eine jauchzende Begierde, ihr ganzes Vermögen zu zeigen, welche Tausendkünstlerin sie ist, die bisher nur demütige Magd gewesen. Auf die Malerei um der Religion willen folgt die Malerei um der Malerei willen, die nichts will als Offenbarung ihrer selbst, aller Größe, allen Adels, aller Anmut,

die sie vermag. Aber auf die Malerei um der Malerei willen folgt die Malerei um des Malers willen in der Rastlosigkeit der Entwicklung. Und diese, die Malerei wieder im Dienste, aber nun nicht länger eines Gottes und einer himmlischen Idee, sondern fortan der menschlichen Persönlichkeit, die Malerei als Sprache der Seele, ist die Malerei von der französischen Revolution ab zwei lange Menschenalter hindurch.

Die Persönlichkeit auszudrücken, in Formen und Farben aus ihr eine besondere Welt zu gestalten, die anders ist als alle übrige, eine Schöpfung aus eigener Kraft und von eigenen Gnaden, den Maler selbst zu malen mit dem ganzen Gehalt seiner Seele an Gedanken, Wünschen und Hoffnungen, das ist Ehrgeiz und Absicht dieser individualistischen Malerei; nicht die Schönheit, nicht die Wahrheit, sondern eine deutliche Spur der Persönlichkeit will sie, wahrnehmbar auf den ersten Blick und unverkennbar in ihrer besonderen Weise. Ihr erster Künstler, in Frankreich, ist David, von dem diese Ausstellung neben den Bildnissen der Madame Recamier, der Familie Gérard und Lavoisiers die „Krönung“ enthält, welche für sein Hauptwerk gilt. Ihr größter Künstler ist Prudhon, an welchem die Herkunft dieser ganzen Malerei aus dem Rokoko noch handgreiflicher ist (welche übrigens auch an jenem köstlichen „Paris und Helena“ des David im Louvre deutlich wahrgenommen werden kann), ein lachender Riese von unerschöpflicher Fülle und Kraft, vom Stamme der Rubens, niemals ausruhend bei dem Vollbrachten, immer nach gewaltigerer Größe begierig, neu in jedem neuen Vorwurfe, einer jener Begnadeten, die alles können, ohne irgend etwas je erst suchen zu müssen, ja ohne es auch nur recht gewahr zu werden, welche Meister sie sind. Durch Géricault, eine heiße, jähe, leidenschaftliche Natur von Beethovenscher Wildheit (er kommt in der Ausstellung etwas zu kurz mit dem Chasseur de la garde und den wenigen Studien; man muß vor seinen „Schiffbruch der Méduse“ ins Louvre gehen, um seine wolkenstürmende Kühnheit inne zu werden), entwickelt sich diese Malerei zu Delacroix, der den Gipfel in ihrem Individualismus der Farbe darstellt, wie Byron im Individualismus der Lyrik; er hat seine „Schlacht von Taillebourg“ hier, seine verwegene Revolutionshymne auf den 28. Juli 1830, Hamlet und Polonius, Lady Macbeth, Boissy d'Anglas, Löwenkampf, Tiger und jenen Sardanapal, der seine Verwandtschaft mit Makart in so kräftigem Zeugnisse beweist. Dann, nach einer Pause von beinahe zwanzig Jahren, da die Mittel-

mäßigkeit in die Halme wuchert, vollbringt sie, wie zum Abschiede, ein letztes großes und tadelloses Werk, das bleiben wird, in jener Orgie romaine des Thomas Couture.

Alle andere Schöpfung dieser Malerei ringsherum, wie sie sich auch mit buntem Flitter blähe, ist nur vergängliche Eitelkeit. Denn natürlich — eine Malerei, die nur auf der Persönlichkeit gründete, mußte unerträglich werden, wie sie in die Hände jener Dutzendstümper geriet, welche alle möglichen netten Tugenden besitzen, nur just nicht eine Spur von Persönlichkeit, welche die Geberde der Lehrer ausleihen müssen, um eine Bewegung der Seele, die sie nicht haben, zu heucheln. So Ingres, ein Verkenner und Verächter der Farbe, von dem, zum abschreckenden Beispiel, sein Saint Symphorien und Jupiter mit der Thetis da hängen; noch widerlicher, weil er mit einem fahlen Philisterrealismus geschminkt ist, Paul Delaroche mit seinem Cromwell, der Piloty der Franzosen. Mit Robert-Fleury und J. P. Laurens hinkt dieser Bankerott des Schablonenklassizismus bis auf unsere Tage.

Aber die Künstler, die wirklichen Künstler, hatten ihn satt, vor vierzig Jahren schon. Sie wußten noch nicht recht, kaum in einem hilfreichen Schlagwort, durch welche Neuerung sein Elend zu überwinden wäre; nur das eine, daß diese jämmerliche Herrschaft nicht länger ertragen werden könnte, das empfanden sie Alle. Und es begann ein großes Suchen, ein Suchen nach der Freiheit von der Lüge, überall im weiten Umkreis. Drei mächtige Talente sind zu nennen unter diesen Wanderern nach der neuen Kunst: Horace Vernet, der die Schablone der Schlachtenmalerei von Grund aus revolutionierte; Decamps, farbengierig wie Delacroix, von leidenschaftlicher Unrast wie Géricault und ein hastiger Jäger nach dem Besonderen, Unerhörten, Niedagewesenen, der in seiner „türkischen Schule“ das erste Mal wieder die der Kunst entlaufene Wirklichkeit an der Stirnlocke erwischte; und endlich Millet, der derbe, grobknochige Millet, der zuerst den Komödienschäfer des Rococo aus der Landschaft hinauswarf, um den gemeinen Bauern der Wirklichkeit dafür zu malen, die wirkliche Kuhmagd und wirkliche Säue.

Dieses, die „Wirklichkeit“ von der Straße ohne Beschönigung, an der man den Künstler gar nicht merkt, wird für die jungen Künstler jetzt die Losung, die verzauberte Kunst zu erlösen. Die Malerei verläßt den Dienst der Persönlichkeit, um in den Dienst der Wahrheit zu treten, der gewöhnlichen Wahrheit, wie sie alle Tage ist, unabhängig

vom Menschen. Eine sehr einfache Formel, wie jede große Neuerung in Kunst und Leben.

Nur, die Geschichte hat doch einen Haken: was ist denn überhaupt Wahrheit? Nämlich: dieses Merkwürdige ereignet sich alle Tage, daß jene handgreifliche Wirklichkeit anders von jedem anderen Blicke geschaut wird und ihre Erscheinung wechselt in jedem neuen Spiegel. So spaltet sich die neue Malerei sogleich. Die einen, indem sie die Wirklichkei wollen, wollen die reine Deutlichkeit der Dinge; die anderen wollen die rauhe, trotzige Geberde des täglichen Lebens.

Der Meister unter den exakten Malern der Deutlichkeit, die auf „das Detail“ versessen sind, die an das kleinste die größte Sorge wenden, die jeden Grashalm malen, jede winzige Franse, die sich aus dem Knopfloch stiehlt, jeden eiligen Schatten der flüchtigsten Mundfalte, ist Meissonier, und der Verwandtschaft seines kurzen Gesichts (das nur, aber mit großer Schärfe, die unmittelbare Nähe schaut, auf welche die Nase stößt), dieser Verwandtschaft mit der gemeinen Sehweise des Pöbels, die an jeder Einzelheit stolpert, aber keinen Zusammenhang erfaßt, verdankt er seinen unermeßlichen Ruhm; dem Haufen, der sich alle Tage vor seinem „1814“, „à la fenêtre“, „le graveur à l'eau forte“ staut, ist dieses der Gipfel der Kunst. Der Zolaismus, die Malerei auf die nackte Alltäglichkeit hin, beginnt mit Courbet („les casseurs de pierre“, „chevreuil mort sur la neige“, „la fileuse endormie“), dem Revolutionär um jeden Preis, dem alles Wahrheit ist, was nur immer das Herkommen beleidigt und anders ist, als Lehre und Überlieferung der Akademieen. Er erfährt in Manet („guitariste“, „servante de brasserie“, „Olympia“) seine besondere Nuance durch den auf die fleckige Verschwommenheit der Wirklichkeit im natürlichen Lichte erpichten Impressionismus, der alle Bestimmtheit an den Umrissen der Erscheinung verwischt. Er gewinnt endlich Meisterschaft in Bastien-Lepage.

Deswegen ist Bastien-Lepage der größte unter den Malern des Zolaismus, weil sein Naturalismus Schlichtheit und Würde hat, jede gewaltthätige Anmaßung verschmäht und wie eine selbstverständliche und unvermeidliche Notwendigkeit der Natur wirkt, die gar nicht anders sein kann. Gewiß, jene beiden verwegenen Husaren der naturalistischen Vorhut liebten die Wahrheit, aber nicht um der Wahrheit willen, sondern weil sie die Schablone und die Gewohnheit vor den Kopf stieß, als Ferment der Revolution liebten sie sie mit solchem leidenschaftlichen



Drange und solcher jähen Begierde: das embêter le bourgeois, wie man damals in den Ateliers sagte, war ihnen die Hauptsache. Aber Bastien-Lepage ist der Naturalist nicht durch vorgenommene Absicht oder für äußeren Erfolg oder nach planendem Willen, sondern aus innerem Zwange, weil der Naturalismus seine natürliche Denkweise ist, ohne theoretischen Entschluß, ja fast ohne Bewußtsein: er ist der Naturalist ohne naturalistische Pose, aus naturalistischem Instinkt.

Bastien-Lepage hat hier, neben seinen berühmten „foins“ aus dem Luxemburg und neben den Bildnissen Albert Wolffs, der Sarah Bernhardt, André Theuriets und des Prinzen von Wales — in welchen seine eindringliche Charakteristik bis in die geheimste Herzensfalte je nach der unternommenen Persönlichkeit jedesmal seine ganze Malweise verändert, daß sie zuerst geistreichelnd, bizarr und kokett, dann von schlichter Größe, mit dem verwegenen Stolze des Genies und erdenfremd wie ein göttliches Wunder, dann wieder schüchtern, sparsam in der Geste und von bürgerlichem Adel, endlich laut, prasserisch, reich, lebemännisch und höfisch erscheint — hat hier noch ein gar seltsames Meisterwerk: seine Jungfrau von Orleans. Gewiß, das ist Naturalismus, unverfälschter Naturalismus in der Behandlung des modernen Bauerngartens, in Tracht und Geberde der modernen Proletarierin vom Lande. Aber es ist noch mehr: in der namenlosen Wehmut dieses in unendliche Sehnsucht starrenden Blickes enthält es eine Note, die der übrige Naturalismus nicht kennt, und durch sie geschieht es, daß dieses gewaltige Gemälde seinen Bann verläßt und an eine andere Malerei streift, die sich mit dem Naturalismus in die Herrschaft über die Moderne teilt.

Die Empfindung nämlich verbreitete sich, daß der Naturalismus Wahrheiten gebracht, aber nicht die ganze Wahrheit, indem er nur immer die Wirklichkeiten der Straße beschrieb und niemals die Wirklichkeit der Seele. Paul Bourget hat einmal das Wort gesagt: La vie qui dépasse l'imagination en brutalités la dépasse aussi en délicatesses. Und so wird der „Lyrismus der raffinirten Delikatessen“ nun die große Leidenschaft der Kunst, in der Litteratur wie in der Musik und in der Malerei.

Die Maler suchen die „Delikatesse“ entweder in einer raffinierten Technik; hierher gehört die Gruppe Henri Gervex, Toudouze, Pill, Mathey, und der größte Maler der Belgier, der ein Pariser ist:

van Beers. Oder sie suchen sie im dekorativen Raffinement; hierher gehören Puvis de Chavanne, Cazin und Madame Cazin.

Von diesen drei Meistern beginnt eine neue Malerei. Sie malen das moderne Gefühl, wo jene Zolaisten nur die moderne Geste malten, dieses schmerzliche, von Sehnsucht blutende, nach der Wollust des Leibes begierige Gefühl, aus Raffinement und Schlichtheit wunderlich gemischt. Sie malen das Unsichtbare und sie erreichen die Musik der Malerei, indem sie alles in die dekorative Wirkung fügen, welche für sie ist, was der Rhythmus für den Dichter: der Flügel, der das Gefühl trägt. So gelangen sie, indem sie die Malerei zur Musik machen, an das innerste Wesen der Malerei, gerade wie Richard Wagner und Berlioz, indem sie die Musik zur Malerei machten, durch eben dieses Verfahren zu dem eigentlich Musikalischen gelangten.

Es ist das große Verdienst dieser hundertjährigen Ausstellung, welche M. Antonin Proust mit Armand Dayot und Roger Marx zusammen geschaffen hat, das erste Mal diese ganze Entwickelung der modernen französischen Malerei in allen Wandlungen bis auf die Tendenzen der Gegenwart darzustellen, woher sie kommt und wohin sie geht. Es ist nicht ein Abriß dieser Geschichte; es ist diese Geschichte selbst, aber gereinigt von Zufällen, Störungen und Hemmnissen und in die Deutlichkeit ihrer Absichten gestellt. Es ist die ganze Vergangenheit, seit hundert Jahren, so daß man daraus die ganze Zukunft begreift, auf hundert Jahre.

III. L'exposition des artistes étrangers.

Ich habe, bevor ich mich nach der Ausstellung des Auslandes wende, noch einiges über die französische nachzutragen.

Ein Wort zuerst über die Landschaft, welche zu Anfang dieses Jahrhunderts zwei Weisen vorfindet: die aus dem Rococo, — für welche die Landschaft nur ein Vorwand mehr, mit Farben zu spielen, in neckischer Tändelei oder in Träumen der Sehnsucht, wie ein Kind mit Seifenblasen, ausgelassen oder wünschend, — und die klassische aus der Überlieferung des 17. Jahrhunderts, des Nikolas Poussin und des Claude Gelée, welche den einmal aus der Antike und für die Antike

genommenen Typus des Schönen auch in Garten und Wald hinein stilisiert, wie in den Menschenleib und in den Kleiderwurf und überhaupt in alles; die dekorative Landschaft, welche, einzig für den Schmuck bestimmt, auch nur Anmut und Gefallen sucht, und die heroische Landschaft, welche, aus überschwänglichen Idealen geschöpft, idealen Schwung schaffen will. Zwischen diese beiden Überlieferungen zur Wahl gestellt, ohne sich entscheiden zu können, weil ihre Meister in dem Rococo aufgewachsen, aber an dem Klassizismus gebildet sind, entschließt sich die Landschaftsmalerei zu ihrer Synthese, zu einer Neuerung, welche beide Vergangenheiten verbindet und aussöhnt: dieses geschieht in Corot, der Poussin malt, aber einen von Rococoaugen geschauten Poussin und mit Rococofingern, weil er das Rococo, das ihm in allen Gliedern steckt, niemals vergessen kann, trotz aller Vorsätze seiner klassischen Schulung niemals. Es ist die Nostalgie des Rococos, welche den eigentlichen Charakter seiner schmerzlichen, immer wie hinter verstohlenen Thränen gemalten Landschaften ausmacht. Und eben deswegen gerade, weil dieses Heimweh ein Stück Wesen jedes modernen Bewußtseins bildet, sind sie unserem Gefühle zusäglicher als die ausgeglichene, zuversichtliche Würde des Rousseau, die im klassischen Geist, von welchem jene nur reichlich getränkt sind, jede andere Regung gänzlich ertränkt hat. Dann bringt aus der Romantik, wie sie Tyrann des allgemeinen Geistes wird, auch in die Landschaft der vom Ekel einer unrühmlichen, farblosen, thatschlaffen Zeit hervorgestoßene Trieb auf das Tropische und Exotische, welcher, in Kunst wie im Leben, immer das Unerhörte begehrt, das was noch nicht da war und in keinem wirklichen oder auch nur möglichen Ereignis ein Gleichnis hat, ein höhnischer Verächter alles Natürlichen, Einfachen und Gewohnten, welches in jener Gegenwart immer das Niedrige, Häßliche und Gemeine war. Die höllenschwarzen Gewitterstürme des Decamps gehören hieher und die gellenden roten Sonnen des N. Diaz, welche aus unheimlichen Nebeln glühen wie Hugosche Strophen. Endlich wirft Millet mit einem ungestümen Ruck die in die Phantastik entlaufene Landschaft in die rauhe, schwarze, gesteinte Erde der Wirklichkeit zurück, und Troyon, Pelouse, Lhermitte werden die reisigen Werkmeister jener mühseligen, beschwerlichen, umständlichen, schlichten und rechtschaffenen Malerei, die nach Schweiß riecht wie das Rococo nach Jasmin. Aber bald wächst und wuchert neben diesen drei Weisen eine vierte in immer üppigeren Schlingdolden, welche die herbe Größe

des Klassizismus auf Philistermaß zurückfußt, von der romantischen Begierde nur einen halben Eßlöffel voll aufnimmt, als Apéritif, und vom Naturalismus abgefallenes Laub wie Schnittlauch in ihre schale Suppe schneidet, eine Malerei des juste milieu zwischen allen Tendenzen aller Künstler, die alles ein Bischen und darum gar nichts ist, die Landschaft für Haus und Küche des spießbürgerlichen Bedürfnisses, mit vielen Namen und hohen Preisen. In unseren Tagen endlich höhlt der Puvis de Chavannismus auch in die Landschaft eine Neuerung, welche in Rapin noch zaghaft und verschämt hinter einem zitternden Schleier und auch in den träumerischen Elegieen des Cazin noch nicht zu voller Wirksamkeit ausgewachsen ist.

Ein anderes dann über einige Nuancen, welche man im Grobschnitt der allgemeinen Entwicklungsgeschichte nicht ausdrücken, und über einige Namen, welche man in der Uniform ihrer Perioden nicht unterbringen kann. Zunächst über die wunderlichen Wandlungen, welche der Naturalismus, ruhelos und in hastigem Wachstum, in den paar Jahren seines kurzen Lebens bereits alle erfahren hat. Er war zuerst der revolutionäre Naturalismus der Courbet und Manet, denen die nackte Wahrheit das Exotischeste und Tropischeste, welches ihre romantische Begierde des Niedagewesenen finden konnte, und das étonner les imbéciles, wie Baudelaire gesagt hat, das wichtigste war. Er wurde dann für Millet und Bastien-Lepage die natürliche Sprache, ohne welche sie sich nicht hätten ausdrücken können, ungezwungen, ausgewachsen, absichtslos, voll, reif und schlicht. Er wurde, als das „Exakte“ in die Mode einriß, der doktrinäre Naturalismus des Raffaëlli, mit der selbstgefälligen Koketterie des „wissenschaftlichen Verfahrens“, der immer das Notizbuch in der Hand und alle Taschen voll Dokumente hat, der für jede Fingerkrümmung seiner Absynthtrinker und für die Rückenbeuge seiner rastenden Straßenkehrer sich auf seine gesammelten „Belege“ beruft, der seine Charaktere mit der nämlichen emsigen Forscherleidenschaft für das „Signifikative“ vorbereitet wie Taine oder Zola. Er wurde der Karikaturen-Naturalismus des Jean Béraud, der in seine Pariser Lokalberichte immer gleich die Randglossen seines moquanten Humors hineinmalt, und der „mondaine“ Naturalismus des L. Doucet. Er ist in Heilbuth und R. Collin, durch Erinnerung an das alte Genre oder durch Wunsch nach einer neuen Lyrik, bis zum Idyllischen gemildert und besänftigt, mit einer Versöhnlichkeit und Behaglichkeit Friants, Tryphèmes, Gilberts,

Goeneuttes, die neuestens, — in Dagnan-Bouverets ewigen bretonischen Hauben z. B., — oft bis ans Weinerliche und Zimperliche gerät. — Von Namen, die außer der allgemeinen Entwicklung stehen, sind noch anzuführen: Chaplin, ein aristokratischer Fragonard unter den naturalistischen Demokraten, Baudry, der mitten im Paris dieses Jahrhunderts ein Venetianer des Cinquecento war, Hébert, der letzte Cornelianer, der aber malen kann und Farben schaut, und jener seltsame, mystische J. Bertrand, der mit den Mitteln und in der Weise der ersten Renaissance das Gefühl der modernsten Décadence und des modernsten Symbolismus malt, ein Tizian des Baudelairismus.

Und ein letztes Wort endlich über den Impressionismus, von dessen gegenwärtigem Hochmeister, Claude Monet, mit den verrückten Jüngern und den noch verrückteren Preisen — beides ganz fabelhaft — ich allerdings nur zwei Gemälde hier gefunden habe, zwei für seine Weise nicht einmal sonderlich charakteristische Landschaften. Aber in einem Restaurant der Ausstellung, dem Café des Arts, dem Pavillon der Presse gegenüber, ist dafür die ganze Wand mit den Hauptwerken der zeitgenössischen „Impressionisten" und „Synthetisten" bedeckt, so daß man ihre neue Art in aller Muße durchforschen kann, während daneben die Fürstin Dolgorucki, welche jetzt rotblond ist, ein etwas mageres Orchester durch alle Fährlichkeiten der ältesten Wiener Gassenhauer fesch und munter hindurch kutschiert. Sie hängen da ganz friedlich und ohne Streit, diese Größen der Zukunft, Paul Gauguin, Charles Laval, Léon Fauché, Emile Bernard, Louis Roy, und selten genug begegnet es ihnen, daß sie Jemand beachtet und auslacht. Diese Wirkung nämlich verfehlen sie niemals auf das unbefangene Urteil, weil ihr Verfahren, nur die Farben gelten zu lassen und ihre Welt zusammenzusetzen aus Flecken, denen Entschiedenheit und Gewißheit des Umrisses fehlen, ihnen einen naiven, kindisch ungelenken und lächerlichen Anschein giebt. Doch wäre ich neugierig zu hören, wie, wer nur einmal die naturalistische Forderung der rückhaltlosen Wahrheit zugestanden hat, sich ihres Grundsatzes erwehren möchte, auch einmal die ursprüngliche Wahrheit zu wagen, wie sie an unsere Sinne gelangt, ohne die Zuthaten und die Verwandlungen, welche der Verstand an dem ersten Sinnenbilde noch nachträglich verübt; und dieses kann nicht geleugnet werden, daß der erste Erwerb unseres Bewußtseins von der Außenwelt immer nur in einem Zusammenhange von Farbenflecken besteht, welchem erst nachträglich der

Verstand, der aus der Zufuhr des Gedächtnisses und dem Vergleiche aller Wahrnehmungen schöpft, die Form, das Nebeneinander und das Hintereinander überzieht: die Zeichnung und die Perspektive. Die Forderung der nackten Wahrheit ohne diese Hülle, welche der Verstand gleich bei ihrem Eintritte in das Bewußtsein über sie webt, der unmittelbaren von den Dingen in den Sinnen bewirkten Wahrheit, einer Wahrheit avant la lettre, ist nur der letzte und ein unvermeidlicher Schluß der naturalistischen Formel.

Von den ausländischen Ausstellungen hat die skandinavische den größten Erfolg, welcher verdient ist. Es ist die einzige, die sich mit den Franzosen messen kann. Ihre Künstler besitzen das ganze Können der Franzosen, aber sie vollbringen damit, durchaus keine Nachahmer, ihre eigene, volkstümliche Weise. Sie haben von ihnen alle Wunderkünste der Technik erworben und, wie diese, suchen sie durch sie die Sehnsucht und den Trotz, die Bitterkeit und den Wunsch im Herzen, welche die Seltsamkeit der Moderne ausmachen, zu Kunst zu gestalten. Aber sie suchen dies in dem besonderen Charakter, den ihr Volksgeist befiehlt, darum sind sie Nebenbuhler der Franzosen, nicht ihre Nachfolger, ebenbürtig oder gleichwertig mit ihnen. Sie gleichen ihnen auch in dem Fleiße, der sich niemals bei halbem Erfolge beruhigt, und in dem unersättlichen Heißhunger nach Vollkommenheit: Faulheit ist ihnen nicht das Erkennungszeichen des Genies. Ein Künstler besonders ragt unter ihnen hervor, der junge Zorn, welcher mit einem ungestümen Temperament von Leidenschaft und Kraft, welches von Lebenslust sprüht, mit großem Geschick für die realistische Beobachtung, die gründlich und grausam ist, und mit einem glücklichen, dekorativen Talente, das die Harmonie der Farben empfindet, Meisterschaft im Technischen vereinigt. Die äußerste Linke des radikalen Impressionismus bilden Richard Bergh, welcher die Ehrenmedaille erwarb, Nordström, Hanna Hirsch, Ekström, Harriet Backer, Krohg, in welchen eine wunderliche Neigung zum Japonismus wahrzunehmen ist, die uns die nächsten zwanzig Jahre in der allgemeinen europäischen Kunst viel zu denken und zu schaffen geben wird. Allan Österlind, welcher in seiner Liebe springenden Lichtes an Liebermann gemahnt, Hugo Salmson, Werenskiold, Gustav Wentzel, Keyser, Hagborg, Pauli, Henningsen, Kröyer, Anna und Michael Ancher sind derbe und rücksichtslose Naturalisten der Arbeit und der Not, während Johansen, Thomsen, Birger in ihrem „mondänen“ Realismus eine

Kiellandsche Ironie enthalten. Dekorative Stimmungsmalerei, mit jenem Ibsenschen Hange zum Mystischen, versuchen Julia Beck und Carl Larsson, der die Technik des Freilichtes, naturalistische Derbheit und eine wunderliche Sehnsucht nach dem Märchenzauber des Rococo, kornelianischen Gedankentrotz und den Puvis de Chavannismus zu einem seltsamen Tone mischt. Landschaften sind da von Krouthen, Normann, Wahlberg, Peterssen, Gerhard Munthe, Sinding, Skredsvig. Und es ist zu bemerken, daß in der ganzen Sammlung keine Historienmalerei und kein Heiligenbild vorkommt.

Hubert Herkomer (der neben der berühmten weißen Dame auch eine schwarze hier hat, von der nämlichen Keuschheit in der Anmut, von gleicher selbstbewußter Schlichtheit und von derselben Tugend im Technischen), und Alma Tadema (der mir allerdings zu sehr auf die Verblüffung des Amateurs arbeitet, damit dieser nur ja gleich aufschreie: Herr Gott, muß das schwer sein!) bewirken, daß man den Engländern den zweiten Rang einräumen muß. Sie haben tüchtige Bildnisse: von Millet, Shannon, Neal Wistler, Versuche des Naturalismus; von John Reid, dessen vortreffliche Arbeiterszene auf der Berliner Jubiläumsausstellung so viel Erfolg genoß, Stanhope A. Forbes, E. Lintz, Rivière, Walter Langley, Elisabeth Armstrong, und ihren romantischen Klassizismus des Frederik Leighton und George Watts, den man ja ansehen kann. Freilich hat man immer verminderten Genuß und wird leicht ungerecht gegen eine Kunst, mit deren nationaler Besonderheit man nicht durch Gewöhnung vertraut ist, und ich gestehe, daß mir ihre Sehweise, die alles in die Länge gestreckt und ausgezogen schaut, vorläufig einfach unerträglich ist, fast so unerträglich wie ihr Fanatismus der Reinlichkeit, dem kein Bild deutlich, sauber und ausgeleckt genug ist, als ob die Malerei eine Wasch- und Plättanstalt wäre.

An dritter Stelle wird man wohl die Belgier nennen müssen, weil die Technik ihrer Durchschnittsmalerei einen hohen standard of life führt und sie zwei Künstler wenigstens besitzen, welche groß sind und bleiben werden. Es ist eine besondere Nuance der Moderne, welche sie malen, van Beers und Alfred Stevens, im Vollbesitze aller technischen Wunder, die in der Entwicklungsgeschichte der Malerei nur jemals irgendwo erworben worden. Es ist ein radikaler Skeptizismus, so zügellos und unaufhaltsam radikal, daß er am Ende sich selbst aufgehoben und die bewußte Illusian gewonnen hat. Es ist ein horazischer Nihilis-

mus, der auch an sich selber zuletzt irre geworden, weil er den ewigen Widerspruch in sich selber begriffen hat, ein Unglaube, der nicht einmal mehr an sich selber glaubt, der absolute Zweifel, der am Zweifel selbst am meisten zweifelt, mit einem Stich in den Dandysmus, der es lächerlich findet, dieses so ernst zu nehmen, daß man nichts ernst nehmen kann. So sind in ihm Übermut, der aus der Einsicht in die Unabänderlichkeit des Leides, und Verzweiflung, die aus der Einsicht in die Grundlosigkeit der Freude stammt, mit dem natürlichen Instinkte, trotz alledem irgend etwas zu treiben, und der lebemännischen Scham, irgend einen Zweck zu verfolgen oder irgend einen Ernst sich merken zu lassen, zu dem Resultate vermischt, daß das Spiel mit Formen ohne Inhalt, nur zum Zeitvertreib, eine unendliche, klagende Sehnsucht zum Inhalte gewinnt. Es ist der Puvis de Chavannismus ins Lebemännische übersetzt ein Puvis de Chavannismus des Cabinet Particulier, der zu gut erzogen ist, als daß er den Mut hätte, er selbst zu sein, und der sich deshalb hinter heiteren und banalen Reden versteckt, in deren Klangfarbe allein seine ewige Sehnsucht zittert. Der „Soir d'été“, die „Mélancolie“ des van Beers und die „Fedora“ des Stevens werden einem späteren, glücklicheren Geschlechte einmal wunderliche Dokumente dieser dann unbegreiflichen Philosophie sein, dieser Philsophie des avoir vécu, die in einer Zeit notwendig Alleinherrschaft gewann, welche für nichts lebt, als eben für das avoir vécu, in allen Dingen.

Tüchtige Bildnisse von Alfred Verhaeren, Léon Herbo, Jean de la Hoese, van Hove. Wauters hat außer jenem Knaben mit dem Greisengesichte auf dem Grauschimmel und der stattlichen Dame in dem Gervexschen Blau, welche voriges Jahr in Wien waren, eine alte Dame in Malve, einen Offizier und eine orientalische Skizze, Jan Verhas, außer der Kinderrevue, die seit acht Jahren von einer Ausstellung zur andern reist, und der „Promenade sur la Plage“, deren fröhlicher, anspruchsloser, gesunder Realismus die Wiener voriges Jahr so entzückte, eine kleine Blondine in Weiß und eine größere Brünette in Blaßblau, die Hände am breiten Strohhut, welchen der Wind zaust. Landschaften von Asselbergs, F. Courtens, Lamorinière, Denduyts, naturalistische Studien von Farasyn, Tytgaat, Charlet, Meunier, Emile Claus, welche das Französische äffen, ohne Besonderheit auch nur zu versuchen. Von einer wunderlichen Gewalt, die man nicht wieder vergessen kann, ist F. Khnopff, der in seiner nebelgrauen, schaurigen, mystisch verschwimmenden Rätsel-

malerei ein großes, an Carrière mahnendes Talent bekundet, das sucht, freilich vergebens.

Amerikanische Kunst hat keine europäische Ausstellung jemals noch in solcher Fülle und zu solcher Deutlichkeit entfaltet und gegliedert. Es kreuzen, mischen und verwirren sich in ihrer Weise französische und englische Wirkungen mit Spuren des Deutschen. Die Orientmalerei des Weeks und des Bridgman ist ganz französisch, stark Benjamin-Constant. Der Salonrealismus des Stewart halb von Beers, halb L. Doucet. Die allerliebsten chinesischen Silhouetten des Moore, der Straßennaturalismus des Reinhart, Vail, Dannat und unter den Bildnismalern Johnson, Anderson, Porter, Beckwith, Healy, John Sargent — überall die Pariser Marke, unverkennbar auf den ersten Blick und auch der Elisabeth Gardener merkt man es an, daß sie sich an Bouguereau das Talent verdorben. Englisch ist manches Porträt, wie die von Allan Wair. Im Genre: Ulrich, Brown, Walter Gay, Ward, Moeller, Henry Mosler mit einem starken Bodensatz von Münchenerei; und an Gari Melchers müßte F. v. Uhde seine Herzensfreude haben, wie Liebermann an Walter Mac Ewen.

Daneben stehen einige große und freie Gemälde, die nach der Zukunft weisen, kräftig, gesund und darum von Wehmut über unsere Verkrankung: Birge Harrisons „Novembre“ und vor Allem der mächtige Charles Sprague Pearce, der Bastien-Lepagisches besitzt, diese Wahrhaftigkeit und so viel gesangliche Träumerei, die klagt.

In den Niederlanden habe ich den energischen Naturalismus Israels, Therese Schwartze mit zwei vortrefflichen Bildnissen, die lieblichen Rococomärchen des Kämmerer, Landschaften von Louis Apol, Bastert, A. Maure und als entschiedene Tendenzen nach der Moderne Henri Luyten, Willy Martens, Hubert Vos, W. B. Tholen angemerkt.

Die Schweizer, welche alles mögliche wüst durcheinander versuchen, den Impressionismus: Dulaux und Bieler, die naturalistische Studie: Stückelberg, Baud Bovy, F. Furet, die gemeine, auf die Dummheit der Crapule spekulirende Illustration nach Art jener schmählichen „Schwestern“ Girons, und einmal französisch malen wie Laureat Gsell und sich das andere Mal wieder mühen, den Reiz der italienischen Weise einzuhaschen, was Monteverde in seinem köstlichen Pfaffenbilde gelungen, haben einen großen Künstler, die Malerin Louise Breslau, ein Talent, das weiß, was es will und kann, was es sich vornimmt.

Italien und Spanien sind kläglich: zwei große Bildnismaler, Boldini und Madrazzo, und zwei Sucher der kommenden Kunst, Zandomeneghi, der den Manetismus ad absurdum übermanetirt, und Domingo, bei dem man erst abwarten muß, ob sich etwas aus seiner Unrast gestalten wird; Dall' Oca Bianca, Bazzaro, Segantini, Olaria als Annäherungen an die Moderne; Luigi Nono dieses Mal ohne Bedeutung; Detti, Melida, Aranda in der koketten und graziösen Gattung, die man zu oft gesehen hat und schon auswendig weiß, mit allen Finten; Luna malt Catull und Mendès, aber lauter als es unsere müden, verweichlichten Nerven vertragen; und endlich die alte historische Engros-Malerei, für die man den Augen erst Siebenmeilenstiefel anziehen muß, um nur überhaupt in den wüsten Flächen vorwärts zu kommen.

Noch jämmerlicher ist Griechenland vertreten, das mit dem einzigen Ralli allenfalls sich sehen lassen kann, einem erfahrenen und gewandten Talente, dem aber jede persönliche Note fehlt, während Brunzos umgekehrt für seinen starken Charakter mit seinem spärlichen Können nicht auslangt.

Die Finnländer besitzen an A. Edelfelt einen Künstler, der wohl Meister werden könnte, wenn er nur erst einmal die Fährte zu seinem Talente gefunden hätte. Seine Bildnisse sind schön, und selten ist dem schlichten Naturalismus eine reinere Wirkung geglückt als in seinem „devant l'église". Axel Gallen gehört auch unter die Sucher der kommenden Kunst, aber wohl unter die hoffnungslosen. Die Landschaften Lindholms gefallen.

Um der braven, fleißigen und platten Bildnisse von Lehmann, der doch sein Lebtag ein Handwerker bleiben wird, und um der Matkowskyschen Schablonenhistorien willen, die langweiliges vieux jeu sind, brauchte man den Russen wahrhaftig nicht dieses patriotische Spektakel zu machen. Aber sie haben die Anfänge einer Künstlerin, die der große Heiland hätte werden können, nach welchem gegenwärtige Kunst und gegenwärtges Leben mit so atemloser Sehnsucht seufzen. Das ist die Baskirscheff, eine Schülerin des Bastien-Lepage, die mit zwanzig Jahren hier verstarb, eine Dostojewskysche Natur mit Turgenjewscher Bildung.

IV. Seit hundert Jahren.

Überall und immer, in allen Perioden aller Künste, scheiden sich die Künstler in zwei Gruppen: die einen bringen das Neue, die anderen wiederholen das Alte. Jeder anderen Lebensweise der Menschheit, welche durch das Maß der menschlichen Herrschaft über die Natur bestimmt wird, entspricht eine andere Denkweise und jede Denkweise hat ihre besondere Traumweise: mit der Idee wechselt der Wunsch, welcher die Kunst ist. Diejenigen, welche, so oft sich die Lebensweise der Menschheit wieder einmal erneut hat, den neuen Wunsch das erste Mal verkünden, und sei es nur in irrer, klagender Frage — nach diesen Großen nennen wir die Abschnitte der Entwicklung, welche nur immer den alten Wunsch von anno dazumal, mit welchem die Ammen die Jöhren auffüttern, täglich aufs neue in Farbe, Klang oder Vers bringen, diese Zwerge machen bessere Geschäfte.

Mit David beginnt dieses abgelaufene Jahrhundert der französischen Malerei. Er ist der große Herold jener Zeit, die Plutarch gelesen hat, und in den Bildnissen jener Charaktere, welche durch die Formel des Plutarch-Lesers erschöpft sind, wie der Madame Recamier, hat er, indem er das ganze Vermögen seiner Seele gab, das ganze Vermögen jenes Geschlechtes in Ausdruck gegeben. Ihm fehlt die Fülle von Idee und Kraft, aus welcher sein Nebenbuhler Prudhon bis an die Sterne emporwuchs und diese milde Grazie blieb ihm versagt. Aber weil er reiner als dieser, in welchem der Gedanke der Zeit mit Rococo und Rubens vermischt ist, nur das Neue ausdrückt, welches, neu erworben, das neue Geschlecht der Überlieferung anfügt, nichts als dieses nackte, bloße Neue, ohne Spur der Erinnerung, als wäre vor ihm niemals etwas gewesen und mit ihm erst begänne das erste Mal die Welt, dadurch ist er der Rafael der Revolutionsmalerei geworden. Der Genuß des Prudhon ist größer; aber David malt Napoleon.

Und Delacroix malt, daß er Napoleon nicht vergessen kann, den erbitterten Schmerz um den verlorenen Titanen. Es ist das berühmte erste Kapitel der Mussetschen „Confession“ ins Malerische übersetzt, der Stendhalsche Julien Sorel in Farben: ein Geschlecht, das, in der Größe und im Ruhme und in der Schönheit aufgewachsen, seine Mannheit in der Erniedrigung, in der Schmach und im Schmutze verbringen und,

vom Krieger träumend, dem Krämer dienen soll. Es ist die Forderung der Juli-Revolution, welche Delacroix und Géricault malen, der Byronismus, dessen Grund und Schluß am Ende doch immer nur das I want a hero ist.

Von dieser ersten Romantik, welche ursprünglich reaktionär ist, weil sie aus dem Heimweh nach dem Napoleonismus herkommt, der nicht vergessen werden kann, wendet sich der Geist einer umgedrehten Romantik nach vorwärts zu, einer Zukunfts-Romantik, einer auf praktischen Erfolg gerichteten Romantik, welche nicht dem entschwundenen Glücke nachweint, sondern das vorenthaltene fordert. Diese aus den Wolken auf die Erde herunter geholte Romantik, welche das Träumen satt hat, aber den Traum darum erst recht will, welcher die Wahrheit ist, während sie ringsum von der Deutlichkeit der Lüge umgeben wird, diese Schmerz in Kampf verwandelnde Romantik, welche in der Politik demokratischer Radikalismus heißt, heißt in der Kunst Naturalismus.

Es wird die leidenschaftliche Begierde der Zeit, sich häuslich einzurichten auf der Erde, in dieser so lange verschmähten Wirklichkeit, die ungekannte Schätze birgt. Es folgt die Wendung vom Denken auf das Sein und wieder einmal wird die Welt entdeckt, wie in den Tagen der ersten Renaissance. Der Geist, die Sehnsucht des Herzens, die Geheimnisse in der Menschenbrust geraten in Verachtung — Wirklichkeit, nur Wirklichkeit, die, wie sie im achtzehnten Jahrhundert entgöttert wurde, nun beinahe entmenscht wird.

Die drei großen naturalistischen Neuerer sind Millet, Courbet und Manet, in welchen aber noch immer die alte Romantik steckt, wenn auch nur als ein Hassenswertes und Verabscheutes, gegen das der Verfolgungswahn wächst. Reifer Meister des Naturalismus ist erst Bastien-Lepage, der von jener Romantik nichts mehr weiß und dem außer dem Naturalismus nichts lebt. Weil er seiner so voll und so sicher ist, deshalb hat in ihm erst der Naturalismus das erste Mal Würde.

Manet hatte dem Naturalismus den Ruck auf den Impressionismus gegeben, der sein unvermeidlicher Schluß, aber auch sein Ende ist, zu welchem ihn Claude Monet bringt. Der Naturalismus, wenn er sich auch sträubt, muß dahin, weil er in dem Impressionismus erst eine Ganzheit wird. Aber in diesem selben Augenblick, wo er sich vollendet, vernichtet er sich auch, hebt sich selber in sein Gegenteil auf und die

naturalistische Malerei wird dekorative Musik: indem das Bild der Wirklichkeit radikal Wirklichkeit wird, wird es Stimmungsgedicht.

So endet der impressionistische Naturalismus in die nämliche lyrische Malerei, die nur mehr klingt, zu welcher von einer ganz anderen Seite her Puvis de Chavanne gelangte. Puvis de Chavanne ist der Rückschlag ins Innerliche, die Reaktion der empörten Lyrik gegen die rohe Vergewaltigung durch die epische Alleinherrschaft, die Restauration der Seele: das Nämliche, was Paul Bourget in der Psychologie, die Décadents und Symbolisten im Gedichte. Und er hat auch wie sie den nämlichen Inhalt: die Sehnsucht einer inhaltslosen Zeit nach einem Inhalt, den sie durch allen Schmerz nicht gewinnen kann und von dem sie nur das eine weiß, daß man ja ohne ihn nicht zu leben vermag.

Dieses sind die Entwicklungsnamen, welche die moderne französische Malerei begründen. Keinen von ihnen kann man lösen, ohne die ganze Kette zu zerreißen. Sie tragen die Geschichte.

Neben ihnen stehen die Helfer. Sie schaffen kein Neues, aber die Neuerungen der anderen ziehen sie auf, reinigen sie von Zufall, Verwirrung und Haß, bilden, klären und läutern sie. Oft auch karikieren sie sie durch Übertreibung oder sie verbinden und versöhnen sie mit der Vergangenheit. Oder sie fassen zwei, drei zusammen in einer abschließenden Schöpfung, die das letzte Wort einer ganzen Periode spricht.

So Couture, welcher am Ende des Klassizismus das edelste Werk der idealistischen Formel, so Regnault, welcher das trotzigste Werk der romantischen Formel vollbringt. So Roll, welcher heute den Naturalismus anführt, in dem Lhermitte der Gewaltigste und Raffaelli der Geistreichste ist. So der Puvis de Chavannismus des Cazin.

Dann eine dritte Gruppe: die großen Talente außerhalb der Entwicklung, die wohl was Eigenes zu sagen haben, aber das die Geschichte nicht gestaltet, die Privatmaler ohne öffentliches Amt. So Meissonier, der nur als Maler der Deutlichkeit von einer geringen Wirkung auf die Bewegung ist, aus welcher er unmerklich genommen werden könnte, Baudry und Bertrand, von denen es der reine Zufall ist, daß sie nicht drei Jahrhunderte früher in Venedig gelebt, Henner, in dem Correggio, Ribot, in dem Ribera wiedererstanden, was ja sicher erfreulich, aber im Grunde sehr überflüssig und für das Schicksal der Kunst gleichgiltig ist; Benjamin Constant, der Munkacsy der Franzosen, Hebert, Lefebre, Carolus Duran, Raphael Collin — kraftvolle Persönlichkeiten durchaus,

von Besonderheit und Größe, aber die neben der Entwicklung der Kunst verpuffen, ohne daß sie Gewinn von ihnen hätte oder Erfolg. So vorläufig auch Rochegrosse, das glorreichste Genie unter den Jungen, der aber einstweilen den Punkt noch nicht gefunden hat, von welchem aus er die Kunst bewegen wird.

Und endlich die Stümper und Schänder, die Geschäftsleute der Malerei. Sie sind die eigentlichen Affen des Kunstjahrmarktes, welche den Berühmten alle Grimassen abgelauscht haben und alles können, was ihnen einmal vorgemacht worden, auf Bestellung des zahlenden Pöbels. Sie wechseln die Livrée mit jeder Mode und bleiben in jeder doch immer die nämlichen Lakaien des gemeinen Geschmackes. Unter ihnen hat den reichsten Erfolg in diesem Jahrhundert Ingres erworben, der durch die Taschenspielerei seiner zeichnerischen Fertigkeit manches Urteil verwirrte. Aber unser gegenwärtiges Musterbeispiel dieser Profitmalerei, der Herr Bouguerreau, ist auch nicht zu verachten, und zum Zuckerbäcker hätte er sicher Talent gehabt — gerecht muß man immer sein.

V. Österreichische und deutsche Kunst.

Es kommt halt immer darauf an, was man für Wünsche hat. Wer von dieser österreichischen Abteilung der großen Ausstellung verlangt, daß sie die österreichische Kunst darstelle, was sie kann und was sie will und welchen Punkt in der Linie der allgemeinen Entwickelung sie einnimmt, der ist heillos enttäuscht und schimpft acht Tage: von den berühmten Namen fehlt mancher und man gewahrt die Tendenzen nicht, welche herrschen, und man sieht wenig Jugend. Wenn man sich aber zufrieden giebt, einige tüchtige Künstler zu schauen, die sich zufällig zusammengefunden, mit einigen Werken, die gerade zur Hand waren, dann mag man sie sich immerhin gefallen lassen und eine angenehme Stunde verbringen.

Munkacsy, der die Ehrenmedaille gewann, hat natürlich den größten Erfolg, mit seiner „Kreuzigung“, die mir zu ledern ist, von lederner Stimmung und auch von der Farbe des Leders, mit dem „Christus vor Pilatus“, welcher mir nach dem „Milton“ sein Bestes scheint, und jenem kühnen, lautfarbigen und vielgestaltigen Plafond für das Wiener Kunstmuseum, der aber hier — die Ursache weiß ich nicht zu entdecken — jene

gewaltige Wirkung verfehlt, unter welcher wir ihn im Atelier des Meisters weit über seine früheren Schöpfungen priesen, verzückt vor Jubel, trunken von Bewunderung, schwindelnd vor dem unausbleiblichen Erfolge. Neben dem einen Munkacsy hängt der „Prager Fenstersturz", in welchem sich Brozik aus der braunen, öligen dickschleimigen Tunke seiner früheren Bilder zu einer etwas appetitlicheren Färbung herausgearbeitet hat, so daß man ihn immerhin zu den besseren Gemälden der Schablonenhistorie rechnen mag; neben dem anderen Matejko, groß, kühn, gedankenwuchtig, aber verworren, überladen, mühselig, bleiern und in lose Gruppen zerfallend, die nicht zusammenhängen, wie immer. Gegenüber hängt der schwarze Eisesschauer der Payerschen „Todesbai", welche zu früheren Ehren hier die erste Medaille erworben hat.

Der Tscheche Hynais, welcher einen Theatervorhang, Skizzen für das neue Burgtheater, Porträts und Allegorien hier hat, eine reichliche Fülle, in der ein großes, ehrlich erworbenes Können steckt, ist offenbar über sein Talent sich selber nicht klar. Dieses verwiese ihn auf das Sinnige und Zarte, und, ohne Zweifel, vermöchte er in der dekorativen Kleinmalerei Erfreuliches. Die großen koloristischen Wirkungen aber, zu welchen er sich durchaus zwingen will, mißlingen ihm, und wenn er sich so die schwere Eisenrüstung des hohen Stiles umnimmt, dann sieht man erst, wie klein er doch eigentlich ist.

Der liebste Winkel der ganzen österreichischen Abteilung ist mir die rechte Wand des zweiten Saales, wo eine stattliche Reihe Eduard Charlemont's, Orientalisches und Parisisches, Genre, Porträt und Landschaft hängt, eines von köstlicherer Anmut als das andere, die Gruppe der Pagen vor allem von einer unbeschreiblichen Lieblichkeit. Es ist ein neues Rococo, das aber eine besondere, ganz moderne Note enthält, von einer meisterlichen Technik vollbracht, welche selbst die in Diesem verwöhnten Franzosen bewundern. Der Künstler, der zu den Suchern gehört, welche sich bei keinem Erfolge beruhigen und von dem Alpe der Vollkommenheit bedrängt werden, kann in Vielem mit van Beers verglichen werden.

Ein vortrefflicher Landschafter, in der Heimat unter Gebühr geschätzt, ist v. Thoren, dessen friedliche, schlichte Landschaften, über die eine wehmütige Stimmung gebreitet ist, einen eklogischen Wiesenduft haben. Aus einer kleinen Stimmung alle Töne zu gewinnen und in freundlichen Zusammenklang zu gesellen, vermögen auch Pettenkofen,

Jettel, Tina Blau, Adolf Obermüllner und Bernatzik. Viele Landschaften sind von Ribarz da — kein Mensch weiß, warum, da man die leere Mauer ja doch auch mit Teppichen hätte verhängen können.

Den armen Hirschl haben sie miserabel gehängt: seine „Römische Pest", die auf der Berliner Jubiläumsausstellung 1886 so mächtigen Erfolg gewann, ebenso grausam wie den „Ahasver", der die Verirrung eines rechtschaffenen Talentes ist. Ich halte das für ein böses und nicht verzeihliches Unrecht. Es ist doch wenigstens ein Künstler, der etwas will, mit einem kühnen Drange nach der großen Kunst hin, wenn es gleich vielleicht noch einige Zeit dauert, bis er es auch können wird.

Margitay, dessen „Unwiderstehlichen", mit großer Komik, aber einem außerhalb der Malerei heimischen Talent, Sie voriges Jahr in Wien gesehen haben, hat eine Schwiegermutterszene hier, welche es mit großem Aufwand und gewaltthätiger Mühe nicht zu der mindesten Wirkung bringt. Man kann nicht sagen, daß es schlecht sei; es ist schlimmer als schlecht: es ist nichts als sehr hübsch. Ein Künstler, der keine Persönlichkeit hat und den man sich deshalb nicht merken kann.

Alexander D. Goltz hat ein liebes Weiberl gesendet, das eine hellweiße Robe auf einem mattgelben Sopha auslegt; Rudolf Weisse eine seiner fleißigen, gewissenhaften, gefälligen Orientscenen, welche die Freude der Amateurs sind, und das Bildniß einer wunderschönen Frau, das von einer raschen, frühlingischen Grazie ist, die an die Henner'sche Weise erinnert; Horovitz ein großes Porträt einer jungen Dame, welches gefällt, ohne dem Zauber jener polnischen Fürstin nachzukommen, die auf der Wiener Jubiläums-Ausstellung und heuer im Salon war; Axentz und Bukovacs bemerkenswerte Porträts; Ernst ein orientalisches Motiv.

Wenn die österreichische Abteilung blos eine lose Gruppe von Malern zeigt, aus welcher man kein rechtes Bild der österreichischen Kunst gewinnen kann, so zeigt die deutsche eine einzige Schule der Malerei, aus welcher man ein falsches Bild der deutschen Kunst gewinnen muß. Ich freue mich dieser tapferen und fleißigen Neuerer, welche sich um Fritz v. Uhde und Liebermann geschaart haben, Neuerer in der Sehweise, in der künstlerischen Absicht und im technischen Verfahren, und ich wäre es sehr zufrieden, diese Ausstellung in Berlin zu sehen, wo man ihre heilsame Wirkung auf die Entwicklung noch immer unterschätzt, oder in Wien, wo man sie überhaupt noch gar nicht einmal kennt. Aber

im Auslande, welches den Charakter der deutschen Kunst erfahren will, durfte man mit dieser Botschaft nicht diejenige Schule gerade betrauen, welche in Deutschland die geringste Geltung unter allen besitzt und von der öffentlichen Meinung einstweilen noch meistens blos verlacht wird, und den Franzosen durfte man nicht, um ihnen die deutsche Kunst vorzustellen, diejenige Schule blos zeigen, deren für die deutsche Entwicklung notwendige und verdienstliche Besonderheit die unbedingte Nachahmung des Französischen ist. So konnte das Urteil nicht ausbleiben, welches man nun alle Tage hinunterschlucken muß: „Aber sie können sehr viel, Ihre deutschen Maler, und sie machen uns unsere Malerei ja ganz vortrefflich nach; merkwürdig nur, daß sie niemals was Eigenes versuchen, etwas, das wir ihnen nicht vorgemacht hätten!" Man hat durch dieses Verfahren den Franzosen allerdings die technische Unbeholfenheit und Unzulänglichkeit der deutschen Durchschnittsmalerei verborgen; aber man hat sie zugleich um die Erkenntnis ihres eigentlichen Charakters und der Eigentümlichkeiten betrogen, welche sie von den anderen Nationen sondern.

Der ganze Schlachtbann der jungen Revolutionäre gegen die deutsche Schablone ist da, reisig und kampfbegierig — eine schöne Gelegenheit, ihre Rüstung und Zucht zu mustern. Fritz v. Uhde, Liebermann, Kühl, Claus Meyer, Walther, Firle, Schlittgen, Skarbina, Strömel, Dora Hitz — leicht verwechselt man sie untereinander. Nämlich, Uhde ausgenommen, es ist sonst keine Natur unter ihnen, die etwas zu sagen hätte, sondern mit großem Fleiße die Technik der Franzosen erworben zu haben ist ihr einziges Verdienst. Sie haben dadurch die Möglichkeit einer neuen deutschen Malerei eröffnet, welche nicht mehr mit den alten, verbrauchten, unbehilflichen Werkzeugen zu stümpern braucht. Nur freilich gilt es jetzt, für die Kommenden, zu diesem neuen, wirksamen, erfolgreichen Mittel auch eine würdige Unternehmung zu finden; denn wenn das höchste Ziel des malerischen Ehrgeizes wirklich nur in der Nachahmung der Franzosen bestünde, für alle Zeit, dann wäre es wohl das Gescheidteste für unser Volk, die Malerei überhaupt lieber gleich ganz an den Nagel zu hängen und mit einem anderen nützlichen und einträglichen Gewerbe zu vertauschen.

Der eine verlassene Lindenschmitt, der sich in dieser Umgebung noch kläglicher ausnimmt, als dieses ohnedies seine Weise, einige Aquarelle Menzel's, Landschaften von Peter Paul Müller und Heffner, Bildnisse

von Stauffer-Bern und Albert Keller — dieses verschwindet neben der Anmaßung, mit der sich die Jungen in den Vordergrund aufgepflanzt haben.

Aber einer ist da, der ihnen trotzt und der sie schlägt, alle miteinander, den ganzen lauten Aufwand, weil er in seinem winzigsten Bildchen ein zehnmal größerer Künstler ist, als sie alle zusammen und aufs Quadrat erhoben; aber der freilich als Beispiel der deutschen Malerei gleichfalls nicht dienen kann, weil er sein Leben lang ein Sonderling und Einsiedler geblieben, außer der gemeinen Entwicklung, ein querköpfiges Genie, das sich nicht gesellen will und verhärtet ist in seiner Weise: Wilhelm Leibl. Keiner meistert die Widersprüche wie er, so herrisch: mit Energie auf das Wuchtige vereinigt er Raffinement in der Einzelnheit und seinen derben, ausschlaggebenden Naturalismus bändigt er unter die Forderungen der Dekoration. Er kann der Bewunderung sehr stolz sein, zu welcher er die französischen Maler unterjocht hat.

Einen närrischen Erfolg haben Oberländers Karikaturen gewonnen, vor denen des freien, gesunden Lachens aus voller Brust heraus kein Ende ist, des Lachens aus derber, lendenbreiter „Gauloiserie“, die diesem volllippigen, bajuvarischen Humor brüderlich verwandt ist.

Puvis de Chavanne.

Ich erinnere mich nicht, von einem anderen Künstler jemals eine solche Erschütterung der Seele erfahren zu haben. Ich war wie umgestürzt, durch eine Offenbarung, die mir erst ein neues, schöneres Leben eröffnete und meinem Geiste eine freudige Würde gab, die ich niemals für möglich gehalten. Es war ein bestimmendes Schicksal, das ich aus meinen Erfahrungen nicht wegdenken kann, weil ich sonst ein ganz anderer wäre, den ich mir keinen Augenblick vorzustellen vermag.

Ich weiß es noch ganz deutlich, wie ich sein erstes Bild sah, und niemals könnte ich es vergessen. Wenige kennen seinen Namen in Deutschland und ich hatte ihn niemals gehört, als ich nach Frankreich kam. Es war damals sehr verständig, erst alle Geselligkeit, an die ich empfohlen war, zu vermeiden: Einsamkeit ist unentbehrlich, um seine eigenen Wahrnehmungen wahrzunehmen und seine eigenen Empfindungen zu empfinden; von den Urteilen der anderen muß man sich durch Unkenntniß entfernen. So wanderte ich erst drei Wochen durch die Sammlungen, als ein „reiner Thor", um das, was ist, allein besorgt und unbekümmert darum, was es wohl gelten möge in der allgemeinen Schätzung. Jetzt macht es mir oft Vergnügen, jene ersten Niederschriften, in welchen ich die unmittelbaren Eindrücke der Erscheinungen, welche bei ihrem ersten Zusammenstoß mit meiner Seele geformt wurden, gleich frisch nach dem Empfange ausdrückte, zu vergleichen mit dem Urteile, das ich nachher aus dem Zusammenhang geschöpft, an der Vergangenheit berichtigt und aus Widersprüchen entschieden habe, und mit dem Urteile, das in den Ateliers herumläuft.

Aber jene Note, die ich mir damals vor dem ersten Bilde des mir völlig fremden Künstlers eingetragen, im Luxembourg, nimmt sich etwas

wunderlich aus in meinem bunten Hefte. Es ist keine kritische Bemerkung, wie die anderen: es ist ein Gedicht. Ein Gedicht in Prosa freilich und wirr, unordentlich, durcheinander; aber die reinste Lyrik — Andacht, Jubel und Sehnsucht gemischt.

Ich finde darin solche Sätze: „Aller Schmutz und Staub fällt vor diesem Bilde von der Seele und reine, heitere Wonne strahlt es ein. Es wirkt wie ein wunderkräftiges Gebet und verzaubert wie magische Tränke, von denen die alten Lieder erzählen, daß sie die Welt verscheuchten. Es ist wie ein Lied von ganz hohen, fein gestrichenen, zitternden Geigentönen, süß und schmerzlich zugleich, von den schwarzen Wogen einer klagenden Harfe getragen. — Es steht außer der Welt, eine Welt für sich, hat nichts von ihr und die Gesetze des gemeinen Zufalls, den wir Notwendigkeit nennen, gelten nicht dafür. Es ist durchaus nicht mit irgend einer vergangenen Kunst zu vergleichen, es wäre denn mit Böcklin und Wagner, die zukünftige Kunst sind, sondern es ist ebenbürtig der Natur, eine eigenherrliche Schöpferin wie diese. — Es ist was Priesterliches darin oder, wenn man will, was Wahnsinniges, was Seraphisches und was Dämonisches zugleich. Das alles sind nur Worte, das Unausdrückliche auszudrücken, daß in ihm alle Möglichkeit, Wirklichkeit und Notwendigkeit aufgehoben sind und es die Freiheit ist.“ Und sonst, wie ich sie auch ängstlich durchblättere, alle meine übrigen Anmerkungen über alle andere Malerei sind völlig verständig und nur vor jedem neuen Puvis de Chavanne aufs neue kehren diese Anwandlungen lyrischer Phantasterei wieder, vor denen meinem gesunden Menschenverstande jedesmal ganz bange wird. Es muß also wohl seine Schuld sein, nicht die meine, und es muß ihm etwas innewohnen, welches über die natürliche Empfindung hinaustreibt und zur Schwelgerei im Träumerischen überreizt.

Zu meinem Troste habe ich dafür bald viele Bestätigungen gefunden, sobald ich nur — nach einiger Zeit, da meine eigenen Meinungen hinlänglich gebildet waren — anfing, nach dem allgemeinen Urteile zu fragen. Man braucht nur aufzumerken, wie von ihm gesprochen wird. Er ist nicht nur für viele, unter den Künstlern und unter den Laien, der größte Maler des Jahrhunderts, welche Formel zu verschenken der Franzose leicht geneigt ist, sondern er heißt der „göttliche“, der „himmlische“, der „heilige“, seltsame Beiworte, die einem anderen Maler zu geben niemandem einfällt, und wie ein Patriarch oder Profet, wie der Stifter einer neuen, lange verheißenen Religion, in welcher das wahre

Glück sei, wie ein Erlöser und Befreier aus schlimmer Not, die nicht länger erträglich, wird er von frommen Jüngern gepriesen. Wenn man es schulmäßig ausgedrückt will: die Bewunderung ist nicht blos eine ästhetische, sondern sie ist zum größeren Teile eine ethische. Sie ist nicht eine Angelegenheit der Sinne, sondern eine Angelegenheit des Gemütes und die Wirkung geht nicht auf die Augenfreude, sondern auf die Herzensbildung, über die Malerei hinaus auf einen unmalerischen Zweck.

Es sind die Mittel zu untersuchen, durch welche diese besondere, seltene und seltsame Wirkung vollbracht wird, und ob es dazu von Anfang an unmalerischer Hilfe bedarf.

Man nennt Puvis de Chavanne gern einen neuen Fiesole und glaubt seine Weise dadurch hinlänglich bestimmt, wie etwa Henner in der Formel des Correggio oder Ribot in der Formel des Ribera ohne Rest aufgehen. Es ist aber zwischen ihnen keine andere Ähnlichkeit als nur eine des äußeren Scheins, indem sich an beiden eine sparsame, zögernde Zeichnung, die sich zurückhält und Unausgesprochenes übrig läßt, und milde, weiche, schmachtende Farben finden. In der Anlage ihres ganzen Verfahrens, in der Absicht, im eigentlich Wesentlichen ist an ihnen keine Gemeinschaft.

Fiesole unternimmt einen Zweck, der mit der Malerei nichts zu thun hat, der unabhängig von ihr, außer und über ihr ist. Puvis de Chavanne, wenn er gleich Wirkungen über die Malerei hinaus unternimmt, unternimmt keinen Zweck jemals außer der Malerei: sein Erfolg ist nicht seine Absicht und seine Bilder enden dort, wo die Fiesoleschen erst beginnen. Es handelt sich ihm nur um die Farbe, welche erreicht werden soll, um erreicht worden zu sein, und er malt, um zu malen, während es sich dem Fiesole nur um die Weihe handelt, welche ausgedrückt und mitgeteilt werden soll, und er malt, um zu erbauen, Helfer des Gottesdienstes, welcher dem Puvis nur eine Gelegenheit, eine mehr unter den vielen, zum Farbendienst ist. Auf die Farbe allein, welche das höchste ist, ist die Absicht des Puvis gerichtet, während sie dem Fiesole nur ein Hilfsmittel der Andacht ist.

Deshalb, wenn man schon durchaus eine Marke will, kann man Puvis de Chavanne wohl einen „Koloristen“ nennen, weil er ein Fanatiker der Farbe ist und außer den Gesetzen ihrer Zusammenwirkung kein Richtmaß seiner Handlungen kennt, die gleichgiltig gegen die Form und gegen den Gedanken sind. Aber er ist ein merkwürdiger Kolorist jeden=

falls, von besonderem Schlage, weit entfernt von den anderen, nach der umgekehrten Richtung hin. Während die anderen das körperliche Vermögen der Farbe, sozusagen, ihren Glanz, ihr Feuer und ihre Gewalt zu entfalten bemüht sind, bemüht er sich um ihr seelisches Vermögen, welcher Zartheit, Sehnsucht und Milde sie fähig ist, um den musikalischen Reiz der Farbe.

Er ist der große Musiker in Farbe — man kann seine Erneuerung der Malerei kaum anders anschaulich machen, welche nicht ausdrücken oder darstellen, sondern reizen und stimmen will. Sie sucht weder ein Geschehenes noch ein Gedachtes mitzuteilen, sondern Traum zu erzwingen, welcher der unvermeidliche Mitton gewisser Farben ist: sie will, indem sie Farben anschlägt, die Nerven anschlagen. Es ist eine selbstverständliche und nicht umgängliche Folge, daß sie die Form den Forderungen des Farbenrhythmus unterordnet. Man darf sich nicht dem törichten Wahne, der ihr Wesen verkennt, vertrauen, daß diese Körper, wenn sie von unmöglichen Verhältnissen oder ihre Glieder verkehrt eingehängt, deshalb „verzeichnet“ sind; sondern sie sind vielmehr nach einem anderen Maße gezeichnet, welches nicht aus der Natur, sondern aus dem jeweiligen farblichen Bedürfnisse geholt ist — sie sind genau so lange, als für den Gegensatz zu einer gegenüberliegenden oder zur Verstärkung einer benachbarten die Fleischfarbe notwendig oder behilflich ist. Die Fleischfarbe selber wird ebenso wieder nicht nach irgend einem vorgenommenen Urbilde in der Natur, sondern aus der farblichen Umgebung bestimmt, da Grün z. B. einen anderen Nebenklang verlangt, um sich behaglich und verträglich auszubreiten, als etwa benachbartes Blau, weshalb eine Nacktheit im Grase anders als am Meere gefärbt werden muß. Der Widerspruch gegen den Klassicismus, in welchem die Gestalt nur nachträglich auch noch angemalt wurde, kann nicht mehr weiter getrieben werden als in diesen Farben, welche nur nebenbei noch vergestaltet werden. Dort findet sich an der Form auch noch Farbe, welche sie hebt, und hier ist die Form nur an der Farbe vorhanden, blos eine Bildung und Daseinsweise der Farbe. Dort wird das Rot einer Erscheinung gegeben, um sie deutlicher auszudrücken, und hier wird dem Rot eine Erscheinung gegeben, in welcher es sich recht bequem ausbreiten kann.

Ob er Geschichte, Heiliges oder Sinnbilder malt, es kommt ihm immer nur auf einen Zusammenhang von Flecken an, welche sich schwin-

gen, haschen und fliehen. Er malt immer nur das einfache Lied einer Farbe, wie sie es ihm in den Kopf summt, bringt in sein tiefes Gefühl und steigt in seinem wachsenden und verlöschenden Klange schwelgend auf und nieder. Jedes seiner Bilder ist so auf ein leitendes Grundmotiv gestimmt, das erst leise sich meldet, gewechselt, mit Anklängen vermischt und wieder zu seiner ursprünglichen Absicht gereinigt wird, und nachdem sein ganzer Gehalt in feine saubere Streifen, die neben einander gelegt werden, ausgezogen und seine ganze Fülle bis auf den letzten Klangtropfen ohne Rest ausgehoben ist, in einer reinen, faßlichen und beruhigten Formel an der Seele befestigt wird: es ist immer die Augenbeichte einer Farbe, welche reuevoll ihren Kummer bekennt, ihre Vorsätze hofft und sich endlich zu friedlichem Vertrauen faßt.

Die Farben, über welche er phantasiert, sind meistens sehr hell, sehr rein, sehr keusch, aber es bleibt an ihnen immer eine müde Trauer, deren sie sich nicht zu erwehren vermögen. Die gewählte wird zunächst in einem Schleier hereingeführt, daß man nur eine bange, zerfließende Ahnung von ihr erhält und sie gleichsam nur in der Ferne klingen hört, mit leise verhallenden Schwingungen. Die Schleier werden vertauscht, bald dichter, bald von durchdringendem Lichte zerteilt, daß die Vermutung zuversichtlicher und die Sehnsucht vertraulicher wird. Am Ende wird dann die vorgenommene Melodie in schlichter Gewährung der erweckten Begierde deutlich und ohne Rest herausgesagt, aber um eine Oktave höher gewöhnlich als sie ursprünglich gestimmt gewesen; eine Erfüllung, die über alle Hoffnungen hinaus schön ist. Es breitet sich über das ganze eine kreidegraue Einheit, welche das Wirkliche bannt und Traum bringt.

Man hat das „Dekorationsmalerei" genannt, mit einer von oben herab wegweisenden Geberde, und wirklich ist der Vergleich mit Teppichen nicht abweislich, in welchen gleichfalls durch ausgeglichenes und eingestimmtes Frage- und Antwortspiel von Farben gewirkt wird. Doch begegnet dem Verächtlichen, mit dem diese Wahrheit gerne betont wird, die Bemerkung, daß dieses gerade doch nur eine Besinnung der Malerei auf sich selbst und ihre Rückkehr in ihr eigentliches Wesen ist, Wenn sie in ihrer Entwicklung der Reihe nach Gedanken, Ereignisse und Stimmungen ausgedrückt und so der Reihe nach Philosophie, Epik und Lyrik gewesen, warum sollte es ihr nur gerade verwehrt bleiben, auch einmal Farben auszudrücken und auch einmal Malerei zu sein?

Wenn man diese geschilderte Malweise, noch ohne jene endliche Wirkung ins Moralische hinüber zu beachten, auf ihren ersten und unmittelbaren Erfolg hin untersucht — dieser ist von dem anderen aller üblichen Kunst sehr verschieden: sie reizt die Phantasie, während die andere Kunst von heute die Phantasie lähmt. Sie ist darin das Gegenteil des eben landläufigen Naturalismus, der sich bemüht und noch darauf stolz ist, der Phantasie nichts übrig zu lassen, daß sie sich kuschen muß. Ihre große Wirkung besteht darin, die Phantasie zu Wirkungen herauszufordern.

Es ist das eigentümliche Kennzeichen aller modernen Kunst seit der Romantik, große Erschütterungen der Seele zu suchen, die émotions fortes, — wie Stendhal gesagt hat, der unsere Zeit besser kannte als die seine, und es schnaubt eine große Begierde aufs Niederwerfen und Zerschmettern durch Kraft und Größe, auf das Rochegrosseische. Sturm, Toben und Wildheit — solche Einwirkung wird auf die kranke Seele verlangt, daß sie gepackt, zerfasert und aufgewühlt werde, wie schlaffer Leib durch Massage. Es ist dieses zuerst durch Häufung der Kunstmittel versucht worden, als ob das aufwändischere auch das wirksamere sei, und auch in der Kunst verbreitete sich der Glaube, daß es die Masse thun müsse. Auf alle Sinne zugleich loszutrommeln wurde der Ehrgeiz und jede Kunst nahm bei allen anderen Vorspann, um nur ja gewiß über die steile Trägheit hinwegzukommen. Was man ein „Monstre-Konzert" nennt — zehn Kapellen zugleich mit unglaublichem Lärm, je mehr, desto besser —, das ist eine Zeit das Ideal aller Künste gewesen; und eine „Monstre-Kunst" ist es denn auch geworden.

Das ist aber eine falsche Psychologie, die Wirkungen auf die Seele nach dem Gewichte und der Zahl der Eindrücke zu schätzen. Es kommt nicht darauf an, alle Sinne durch die größte Summe der kräftigsten Reizungen zu berühren, sondern auf einen einzigen vielmehr eine einzige derart einzustellen, daß ihr Stoß durch ihn hindurch geradewegs auf die Einbildung fällt und diese zur Ergänzung zwingt, daß sie ein Gleichnis der von den Sinnen nach innen gelieferten Kraft, aus sich geschaffen, nach außen erwidert. Es ist diese Antwort der Seele allein, durch deren Schöpfung jener innere Schauder wird, den die Psychologie émotion nennt und um den es aller Kunst zu thun ist.

Die Herausforderung der Phantasie durch die Sinnlichkeit — das Umgekehrte also gerade des Naturalismus, der die Phantasie durch eine

vollständige Sinnlichkeit ersetzen will, neben welcher sie entbehrlich und überflüssig wäre —, in diesem Wesentlichen seines Verfahrens gleicht Puvis de Chavanne unserem Böcklin. Aber es unterscheiden sich die Mittel, welche sie anwenden für den nämlichen Zweck: während Böcklin über den Verstand an die Einbildung herankommt, indem er diejenigen begrifflichen Reihen in unserem Gehirne anfaßt, an deren Enden das Phantastische geknüpft ist, durch Erinnerung, Überlieferung und Gewohnheit, ist es die Erneuerung des Puvis, ohne solche Vermittlung des Verstandes, durch entschiedenen Reiz eines einzigen Sinnes geradewegs auf die Einbildung loszugehen. Böcklin übersetzt die Sinnlichkeit erst ins Denken und nur durch die besondere Weise des Denkens gelangt er über dasselbe ans Phantastische; in Puvis ist Verkehr und Verbindung zwischen Sinnlichkeit und Einbildung unmittelbar, ohne jedes Zwischenglied.

Es geschieht aber durch diese Herausforderung des Phantastischen, daß am Ende jene moralische Läuterung bewirkt wird. Es ist immerfort die nämliche Kraft, unaufhaltsam über einen langen Weg, die sich rastlos in immer neue Gestalten verwandelt, neue Kraft schöpfend aus jedem neuen Wechsel, bis sie zuletzt vom Körper aus den Geist und alles Gemüt zu einem erhabenen Gefühl unterjocht hat. Sie beginnt als körperlicher Reiz an einem Nerv, mit dem alle anderen mitschwingen, setzt sich um in Bewegung der Einbildung, welche ein inneres Gleichnis des äußeren Ereignisses schafft, und endet als Ergriffenheit der ethischen Triebe, welche die gute That vollbringt, die Antwort auf das Schöne.

Zur Kritik der Kritik.

Das ist der Unterschied zwischen der alten Kritik und der neuen, daß jene den Künstler belehren wollte und diese will vom Künstler lernen. Die alte Kritik ist dahin, unwiederbringlich verloren, auf Nimmerwiedersehen; sie hat die Schwindsucht im höchsten Grade und gar keine Kraft mehr, es giebt keine Hilfe. Machen wir uns an die neue.

Die Kritik muß sich erneuern, weil sich die Zeit erneuert hat. Mit einem gelehrten Ausdruck, der zufällig einmal zutrifft: die Zeit ist eine metaphysische gewesen und eine dialektische geworden. Die Kritik muß ihr diesen Weg nachmachen, mit entschlossenem Mute, wenn sie nicht völlig zurückbleiben will hinter ihr und sie am Ende gänzlich verlieren, wenn sie nicht in dieser jämmerlichen Verfassung verharren will, in der sie heute ist, durch eine tiefe Kluft getrennt und meilenweit entfernt von der Zeit und darum kaum einmal mit einem verwunderten, rückwärts gewendeten, streifenden Blick bedacht von ihr.

Damals, die metaphysische Zeit, das war die Herrschaft der festen Grundsätze. Es war alles bestimmt, abgemacht und ausgemacht in ihr, für die Ewigkeit. Darum ist sie auch so schnell vergangen, die ganze Herrlichkeit.

Es gab nur e i n e Façon, selig zu werden, überall, im großen wie im kleinen, unbarmherzig. Es gab nur e i n e Gerechtigkeit, nur e i n e n Glauben, nur e i n e Sitte, von Ewigkeit zu Ewigkeit, und außer ihnen war nur Greuel und Entsetzen. Natürlich, daß es auch nur e i n e Schönheit gab, mit einem ganz bestimmten Gesicht, und gar keine Möglichkeit, eine andere Kunst auch nur einmal im Traume zu denken,

als wie sie einmal hergebracht und von den guten alten Meistern vorgezeichnet war, und die über diesem Heiligtum wachte, die bärtige Vestalin, die hieß man die Kritik.

Da kamen einige Neugierige, verwegen, und begannen zu forschen. Und sie schauten den ewigen Wechsel und sie erschraken, wie sie der Natur auf ihre Laune kamen, die sich bei keiner Mode beruhigt und die Berge nicht verschont mit dem Wandel und nicht die Meere und nicht die Sterne und nicht die Tiere und nicht die Blüten, geschweige diese winzigen Menschen, hilflos und ohne Widerstand, und nichts thut alle Tage als immer auflösen die Werke von gestern, um an ihre Stelle zu setzen die schöneren Werke von morgen, ruhelos, unermüdlich, in unersättlicher Begierde nach Neuem, fast wie eine kleine gelangweilte Französin, und sie falteten die Hände, ganz traurig, und fragten: Was will das werden?

Und das ward eine Revolution. Die Gerechtigkeit wankte und die Sitte ward erschüttert und der Glaube brach. Und alles ward neu. Und eine neue Schönheit ging mit jeder neuen Sonne auf, mit fremdem Namen und mit fremdem Antlitz und befremdsam geschmückt.

Nur die Kritik kauerte unbeweglich in ihrem finsteren Winkel, mit starrer, verfallener Miene, ein zähneklapperndes Jammerweib, und wimmerte kläglich: Es giebt nur eine Schönheit! Aber es giebt doch nur eine Schönheit! Mein Ehrenwort, es giebt wirklich nur eine Schönheit, ganz gewiß! Die Gassenjungen tanzten um sie herum und drehten ihr lange Nasen und sangen höhnisch: Du bist verrückt, mein Kind! Die anständigen Leute aber zuckten mitleidig die Achseln: Die arme Alte hat den Verstand verloren — das kommt, wenn man zu lange lebt! Und sie wünschten ihr aufrichtig ein baldiges, glückseliges Ende, von Herzen.

Ernsthaft! Es ist niemand in dieser Zeit so niederträchtig auf dem Hund als die litterarische Kritik in Deutschland. Kein Mensch kümmert sich um sie, kein Mensch hört sie nur überhaupt noch an. Alle gehen an ihr achtlos vorüber, wie an einem Schatten, der nichts bedeutet. Hie und da vor einem Kritiker haben die Künstler bisweilen noch Respekt, niemals vor der Kritik und sie halten sie für den nichtswürdigsten Überfluß, den es nur geben kann. Sie hat alle Geltung verloren bis aufs letzte Gran, und ist ganz lächerliche Ohnmacht geworden, eine lebendige Leiche. Und an alledem ist sie nur selbst schuld, sie selber ganz allein, niemand anderer.

Man kann sagen, seit Lessing, der die ganze kritische Arbeit der Nation allein verrichtet hat, ein unermüdlicher Riese, hat sie sich nicht gerührt, nicht einen Schritt vorwärts. Sie drischt immer noch die alte Ästhetik, als ob aus ihren ausgeklopften Hülsen noch irgendwas zu holen wäre, es sei denn Staub, statt die üppige Ernte aus dem modernen Geiste einzuheimsen, die draußen unnütz verfault. Sie ist um hundert Jahre hinter der Moderne zurück, hinter allen modernen Gedanken, hinter der ganzen modernen Entwicklung.

Eines scheidet die Moderne von aller Vergangenheit und giebt ihr den besonderen Charakter: die Erkenntnis von dem ewigen Werden und Vergehen aller Dinge in unaufhaltsamer Flucht und die Einsicht in den Zusammenhang aller Dinge, in die Abhängigkeit des einen vom anderen in der unendlichen Kette des Bestehenden. Das ist die köstlichste Errungenschaft der Zeit und ihr stolzester Erwerb aus so viel rastloser Arbeit. Das ist die erste große Annäherung an die Wahrheit gewesen, daß sich die Erde bewege; und daß es überhaupt nichts giebt, als überall nur Bewegung ohne Unterlaß, ein ewiger Fluß, eine unendliche Entwicklung, in der nichts stillsteht und keine Vergangenheit jemals Gegenwart wird, das ist die zweite.

Die litterarische Kritik, wofern sie modern werden will, muß sich an die Bewegung der Schönheit gewöhnen, an ihr Wachstum in unabläßig wechselnder Erscheinung, und, um die Ursachen der Richtung zu begreifen, welche diese Bewegung jeweilig nimmt, ihren Zusammenhang mit ihrer Nachbarschaft suchen. Sie muß sich darein finden, daß, was das eine Geschlecht mit Begeisterung, Leidenschaft und Liebe erfüllte, das nächste langweilt und kalt läßt und daß man die Fassung der Trauerspiele wechselt wie den Schnitt der Beinkleider. Und sie muß sich damit tröften, daß es den Priestern und den Königen und den Gesetzgebern nicht besser geht in ihrem Fache, höchst respektablen Leidensgefährten sicherlich. Sie hat nicht länger den Künstlern zu declarieren, was ewig schön ist, sondern sie hat aus den Künstlern zu konstatieren, was derzeit schön ist. Sie hat nicht ihnen Lehren zu geben, sondern von ihnen Lehren zu empfangen. Sie hat ganz einfach, redlich und ohne Vorurteil die zeitgenössische Kunst, wie sie einmal ist, in ihrem ganzen Inhalt und Umfang zu untersuchen, die Züge ihres Antlitzes nachzuziehen, ihre Absichten und Wünsche zu verstehen und dieses Verständniß in faßlicher Formel den anderen mitzuteilen und zu verbreiten unter den Leuten. Sie hat

sich diesen näselnden Gouvernantenton abzugewöhnen, der ewig keift: That is becoming and that is shoking, wie ihn sich die Wissenschaft des Rechtes und die der Geschichte längst abgewöhnt haben; und statt dieser langweiligen Predigt, was sein soll, hat sie lieber, was uns allein interessiert, zu suchen, was ist und aus welchen Ursachen es geworden ist, so wie es ist. Und wenn sie dann am Ende, nach redlicher Mühe, mit wachsendem Ehrgeiz aus der Einsicht der Richtung, nach welcher der Geist und die Kunst der Zeitgenossen sich neigen, etwa gar zu einer glücklichen Vermutung gelangt, was sein wird, als die nächste Folge und das Ergebnis der Gegenwart, und so den Schleier der Zukunft mit gewinnender Verwegenheit ein wenig hebt, dann mag sie sehr stolz sein dieses Lohnes ihrer dankbaren Mühe und sich beruhigt auf ein Faulbett legen, mit verdientem Lorbeer reich umkränzt.

Man kann den Unterschied zwischen der alten Kritik und der neuen nicht deutlicher aufzeigen, als an einem französischen Beispiel. Francisque Sarcey, das ist die alte Kritik, die von Rechtswegen seit fünfzig Jahren bereits verstorben ist und großen Betrug verübt, wenn sie thut, als ob sie immer noch lebte. Jules Lemaitre, das ist die moderne Kritik, wie sie der moderne Geist und die moderne Kunst verlangen.

Wenn man ein braver Spießbürger ist, der sichere und verläßliche Auskunft verlangt über das Theater, die Schauspielerei und die Dichtung und natürlich nicht allzu viel Zeit übrig hat für diese Dinge, dann muß man sich an Sarcey halten. Das ist ein ausgezeichneter Mensch, unbezahlbar. Er weiß alles, ganz genau und ganz bestimmt. Er hat die ganze Kunst und alle Vorschriften im kleinen Finger und kann sie auswendig aufsagen wie den Katechismus. Man sieht gleich, daß er vom Geschäft ist, einer, der das Metier gründlich versteht, mit allen Kniffen und Ränken, und dem Keiner so leicht ein X für ein U machen kann. Auf den ersten Blick hat er es heraus, was rechtschaffen gemacht ist und wo was hapert, und im Handumdrehen ist sein Urteil fertig, was die ganze Arbeit wert ist. Das ist riesig angenehm, so jemanden zu haben, auf den man sich verlassen kann, besonders für das Theater, wo es so viele schlechte Leute gibt, die einem falsche Künste vorschwindeln möchten.

Dagegen Jules Lemaitre, der hat gut seine Werke von der Akademie krönen lassen — er wird doch sein Lebtag kein Sarcey. Er ist ja ganz sicher ein geistreicher Mann, so viel merkt man schon. Aber

man hat nichts davon Er redet nur immer so herum und oft weiß n[illegible]der am Ende nicht, ist es gelobt oder ist es getadelt. Er hat keine Grun[illegible]cht sätze. Er ist eigentlich nicht für die Romantiker, aber für den Dum[illegible]te ist er auch nicht und auch nicht für die Naturalisten. Man kennt si[illegible]u gar nicht aus und man merkt es ihm an, daß er nur so redet, wa[illegible] ihm halt so vorkommt, aber niemals was bestimmtes weiß. n

Er hat keine Grundsätze, kein Dogma, keinen Schimmel. Dieses ist der Unterschied. Diese moderne Kritik des Jules Lemaitre, der in der Ästhetik der Romanen die nämliche Neuerung vollbracht hat wie Georg Brandes in der Ästhetik der Germanen, wird eigentlich nur von der Neugierde bewegt. Er will wissen, was gegenwärtig ist, auf dem Theater und in der Litteratur, und wie das wirkt; wie die Dichter dichten und was das Publikum dazu sagt. Francisque Sarcey, wenn er zu einer Première geht, paßt haarscharf auf, ob es der Dichter richtig macht. Er hat den ganzen Sack voll von Vorschriften und von Regeln und wie es dem unglücklichen Dichter passiert, gegen eine zu verstoßen, bum! klopft er gleich stürmisch mit seinem Merkerstabe wie der ungeduldige Beckmesser in seinem Kasten. Dagegen Jules Lemaitre setzt sich ruhig und gemütlich hin und hört nun neugierig zu, zu erfahren, auf welche Weise dieser Dichter das Dramatische versteht und unternimmt, was ihm im Grunde ganz gleich ist, wenn es ihn nur ergreift und bewegt.

Es gibt Leute, denen es vor allem darauf ankommt, etwas positives in der Hand zu haben, etwas, das ohne Zweifel und unantastbar ist. Diese Leute werden es niemals begreifen, daß, wenn man die Rechnung der Wahrheit macht, es immer nur Annäherungswerte sind, zu denen man gelangt, größere und kleinere, daß die Wahrheit stets nur in Widersprüchen besteht und immer zugleich sie selbst und ihr Gegenteil ist, und daß nur derjenige die Wahrheit erwirbt, dem es gelingt, sie selbst mit ihrem Widerspruch zusammenzufassen. Diese Leute sind überdem die geborenen Weltverbesserer: die ganze Erde wollen sie unter dem breiten Hute ihrer Anschauung vereinigen und können es nicht ertragen, daß sich einer dem sicheren Heile verschließen will, und denjenigen, der so störrisch ist, die Wanderung nach der Wahrheit auf einem anderen Wege zu versuchen, verfolgen sie unermüdlich mit Belehrung, Mitleid und Feindschaft. Das ist die Partei Sarcey.

Und es giebt andere Leute, minder zuversichtlich, demütig, entsagend. Sie glauben an keine ewige Schönheit und an keine ewige Wahrheit

und an sich selbst glauben sie am allerwenigsten; sie haben nicht die Nostalgie der Unfehlbarkeit. Sie sehen, wie nach heiligen, menschlichem Willen unabänderlichen Gesetzen Menschheit und Welt ringsum sich wandeln ohne Unterlaß, und diesem ewigen Wechsel mit dem Geiste zu folgen, seine Richtungen zu vernehmen und seine Gebote zu empfangen, ist allein ihre Sorge. Das ist die Partei Lemaitre.

Es giebt diese zwei Parteien überall, im Leben, in der Wissenschaft und in der Kunst. Und es ist recht eigentlich der Beruf, zu dem sich die Moderne entschlossen hat, die Partei Sarcey davonzujagen, mit grimmigen Hieben, und die Partei Lemaitre zur Herrschaft zu bringen, überall, im Leben, in der Wissenschaft und in der Kunst. In der Geschichte, im Rechte, in der Lehre von der Wirtschaft hat sie es bereits vollbracht; es auch in der Kritik zu vollbringen, das ist die eigentliche Lebensfrage der modernen Ästhetik.

Nur diese neue Kritik ist gerecht. Jene alte ist es immer blos gegen ihre freiwilligen Unterthanen. Nur diese neue Kritik untersucht das Kunstwerk aus dem Willen heraus des Künstlers selbst, indem sie seine Absicht annimmt.

Jene alte dagegen verlangt von dem Künstler immer, daß er ihre Absicht unternehme und verfolge, und niemals vermag er aus ihr zu erfahren, worauf es ihm einzig ankommt, ob es ihm gelungen, sein Inneres herauszubringen, seine Seele in die Welt zu stellen. Sie ist nur immerfort auf sich selber bedacht und, wer ihren Geschmack trifft, das ist ihr Mann. Ob er sich nicht vielleicht gerade ebendamit gegen den seinen am schlimmsten versündige, das fragt sie gar nicht.

Wenn ich ein Gemälde unternehme, kann ich tausenderlei wollen. Ich kann damit Malerei wollen, das heißt Wirkung durch farbiges, dekorativen Effekt; oder Zeichnung, das heißt Ausdruck des Schönen in Linien, formellen Effekt; oder Epik, das heißt Darstellung des Lebens, realistischen Effekt; oder Lyrik, das heißt Offenbarung des Gefühls, musikalischen Effekt; oder gar Philosophie, das heißt Entwicklung eines Gedankens, idealen Effekt. Für den Werth meiner Künstlerschaft ist es ganz gleich, was ich will mit meiner Unternehmung; wie diese Unternehmung gelingt, dieses allein entscheidet ihren Grad.

Darum, wenn ich in einem Gemälde Lyrik unternehme, habe ich nichts von einem Kritiker, der Epik von dem Gemälde verlangt. Er hat gut schimpfen und wettern, daß das verfehlte und verirrte Kunst sei,

was ich vollbracht. Das läßt mich kalt und macht gar keinen Eindruck auf mich. Es kommt mir nur komisch vor, diese Forderung an meine Kunst, daß sie eine Absicht erfüllen soll, von der sie, von allem Anfang an, gar nichts wissen will. Worüber ich Auskunft begehre, mit so viel zitternder Sehnsucht, das ist, ob es ihr gelungen, ihre eigene Absicht zu erfüllen, und jener Kritiker blos, der diese versteht, sich in sie hineindenkt und aus ihr heraus über mich urteilt, dieser allein ist mein Mann.

Ja, nun machen Sie aber ein schlaues Gesicht und einen noch schlaueren Einwurf, wie Sie schon ein Pfiffikus sind! „Gut!" rekapituliren Sie. „Mag sein. Die Kritik soll ohne vorweggenommene, mitgebrachte Ästhetik, der sie als ewiger Norm die Kunstwerke unterwürfe, umgekehrt aus den jeweiligen Kunstwerken jeder Zeit vielmehr erst die jeweilige Ästhetik, wie sie sich in ihnen darstellt, ihnen von der Stirne ablesen. Recht schön. Aber um dies zu vermögen, braucht sie denn dazu nicht, um nur überhaupt die Kunstwerke aufzufinden, die diese Ästhetik enthalten, braucht sie denn dazu nicht unvermeidlich schon vorher die Hilfe einer anderen, früheren Ästhetik, die das Wesen des Kunstwerkes nennt und das Kunstwerk vom Machwerk scheidet, das statt aus Kunst nur zum Vergnügen oder Erwerbe ist? Woraus sonst soll man denn überhaupt nur erfahren, was die Schöpfung eines Künstlers ist und was die Unternehmung eines Spekulanten oder die Übung einer reiferen Jungfrau, wenn nicht aus dieser vorausgeschickten Ästhetik? Oder sind wir am Ende verhalten, wir armen Modernen, nur eurer modernen Kritik zuliebe, nur damit ihr euer Steckenpferdchen lustiger traben könnt, mit gleicher Ehrfurcht nach den Gesetzen der neuen Ästhetik zu forschen in allem, was auf den Markt fliegt, und wäre es selbst von dem kleinen Karlchen Mießnik oder dem großen —". Ich muß Sie unterbrechen, mein Freund: nur nicht persönlich — das schickt sich niemals und bringt einem nur einen garstigen Leumund.

„Ja, wenn es eine Marke gäbe, ein sichtbares Merkzeichen, einen verläßlichen Stempel, an dem man das Kunstwerk auseinanderkennen und unterscheiden könnte von der Schund- und Schleuderwaare der Spekulanten und Dilettanten!"

Seien Sie ganz ruhig, mein Lieber! Es giebt diese Marke, deutlich, unauslöschlich und unverwischbar, dem ersten Blicke erkenntlich. Es ist nicht der Geist, welcher das Kunstwerk ausmacht: es giebt welche ohne

allen Geist, blinde und taube, verworrene Träumer, und sind doch mächtige Künstler. Es ist nicht der Wille, welcher das Kunstwerk ausmacht: Kunst kommt vom Können und nur das wirkliche Vermögen zählt darum in ihr. Es ist nur die Form, nichts als die Form, einzig und allein, die schöne Form. Die Form ist der Adel des Künstlers, der ihn von der übrigen Menschheit scheidet und in die Wolken erhebt über sie zu einer unnahbaren und unvergleichlichen Würde, in der er ist wie ein Gott, unzugänglich dem menschlichen Schmutze.

Ich will Ihnen das große Geheimnis verraten: ein Maler ist, wer malen kann. Was er male, Heilige oder Sünder, Prinzessinnen oder Ochsen, verzückte Madonnen oder trunkene Bauern, Nymphenhaine oder Schweineställe, Rosen oder Rüben, und wie er es male, hell oder schwarz, im künstlichen oder im freien Licht, farbig oder blaß, reinlich oder fleckig, breit und gewaltthätig oder fein und gestrichelt — das ist ganz gleichgiltig für seinen Wert, darnach wird dann die Ästhetik, die wir von seinen Tafeln lesen; aber welche es auch sei, er ist ein Künstler, wenn er nur malen kann: darauf allein kommt es an, beim Maler, beim Musiker, beim Dichter, in aller Kunst, und das Können ist das große Erkennungszeichen dieses freien, mächtigen Geheimbundes.

Wo immer Sie, moderne Kritik, wen immer finden, er sei auch wer er sei, er wolle was er wolle, und schiene es Ihnen selbst die leibhaftige Narrheit, der seiner Weise ein eigentümliches Gefäß zu gießen weiß, in dem sie heimisch ist, aus blankem, leuchtendem Metall, aus dem tiefen Schachte seines Talentes nach harter, mühseliger Grubenarbeit ans helle Licht gefördert — bei diesem jedesmal halten Sie an und machen Sie eine tiefe, höfische, ehrfürchtige Verbeugung, wie es vor einem Kaiser geziemt: er ist ein Künstler. Betrachten Sie ihn, lange, zärtlich und mit Verehrung, zeichnen Sie sein stolzes Profil, forschen Sie nach seiner Herkunft und wohin seine rastlose Wanderung will: seien Sie der gewissenhafte Biograph seiner Begabung. An jenen anderen Unseligen aber, die die Form nicht meistern, die nur immer wollen, ohne je zu können, die eine fremde Form ausleihen, weil sie keine eigene aus ihrem besonderen Charakter vermögen, an diesen gehen Sie nur immer getrost achtlos und ohne den Kopf zu wenden vorüber: wie sie sich auch brüsten mögen mit hoher Wissenschaft und lautem Ruhme, es sind nur kraftlose Stümper.

Inhaltsverzeichnis.

Im gleichen Verlage sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

„Die neuen Menschen." Ein Schauspiel von Herm. Bahr.

„Das außerordentliche Talent, welches sich in diesem merkwürdigen Stücke kundgibt, nötigt uns zu höchster Achtung vor dem Verfasser ... Der zweite Akt hat eine Scene von erotischem Paroxysmus, die wohl auf keiner modernen Bühne dürfte gespielt werden und wahrscheinlich in der ganzen dramatischen Litteratur, trotz Richard Wagners sinnlich schwülen Liebesscenen, nicht ihres gleichen hat ... So ungefähr dürfte es unsern Urgroßvätern zumute gewesen sein, als sie die besseren Produkte der überschäumenden Sturm- und Drangperiode der deutschen Litteratur in die Hände bekamen. Man mag an den „Hofmeister", an die „Soldaten" von Lenz denken, teilweise an Schillers „Räuber" und — da nun leitet eine gewisse Ähnlichkeit des Stoffes auf den Vergleich — an die extravagante „Stella" von Goethe ... Der Hauptwert des Stückes liegt nicht in den Geschehnissen, sondern im geistigen Gehalt und auch in der sprachlichen Schönheit des Dialoges. Wir haben so gute Prosa in neueren dramatischen Werken nur bei Meistern wie Heyse angetroffen. Auch an die herrlichen, schwellenden Perioden in Goethes „Clavigo" fühlt man sich erinnert. Dabei ist allem diesem Schwung der Rede größte Deutlichkeit eigen. Der Dichter, der mit unbestechlicher Wahrheitsliebe die innerste Menschennatur abzuschildern bemüht war, hat immer vor allen Dingen seine Gedanken logisch klar formuliert und dann erst ihnen den Reiz poetischer Innigkeit und phantasievoller Bildlichkeit gegeben, womit wir natürlich nicht sagen wollen, diese Arbeit habe sich nicht auf einen Schlag vollzogen; letzteres ist vielmehr gewiß, denn wir haben es mit dem Werke eines wirklichen Dichters zu tun ... In hohem Grade lesenswert ist diese Arbeit, die etwas durchaus Geniales und Originelles und auch wieder bei aller Ungewöhnlichkeit des Gegenstandes viel Maßvolles hat."

Dr. **J. V. Widmann** im Berner „Bund" vom 20. Februar 1887.

„... eines der bedeutendsten Dramen der Gegenwart; der Eindruck ist ein ebenso erschütternder als nachhaltiger. Ich habe das Werk jetzt in den verschiedensten Stimmungen gelesen, aber der Eindruck, den es auf mich machte, war immer ein gleich starker. Es liegt eine fortreißende Gewalt in den Worten Hermann Bahrs, die Wahrheit der eigenen Erfahrung, der Mut einer starken Persönlichkeit ... Georg und Anna sind meisterhaft gezeichnet, wahr und scharf, in greller Beleuchtung. Nicht das gleiche kann ich von der dritten Person des Dramas sagen ... Wie prachtvoll ist dagegen der Charakter Annas gezeigt! In diesem Weibe liegt eine Empörung, eine Willensstärke,

eine Wahrheit des Denkens, welche mich immer wieder entzückt haben. Der Schluß des Dramas wirkt erhaben. Hier hat Bahr jene Höhe der Gestaltungs- und Empfindungskraft erreicht, für welche ihm der Ehrenname eines Dichters gebührt."

John Henry Mackay in der „Züricher Post" vom 16. Juli 1887.

„... Ein seltsam unheimliches Werk, vor welchem die Genien der Dichtkunst mit Schaudern sich abwenden, eingedenk des Lesers, dem die Sphäre dieses Opus den Athem völlig benimmt ... Der Verfasser ist mehr als überspannt, man hat hier das Bild einer hochgradigen Überreiztheit, wie sie nicht schlimmer und nicht folgenschwerer aus der modernen, von Socialismus, Nihilismus, Darwinismus und Pessimismus gesättigten Philosophie hervorgehen konnte ... Schade um des jungen Autors edle Geistesgabe. Das Drama ist eine Frucht, die im Inneren einen Wurm trägt, der sie zerfressen und vergiftet hat."

J. A. Ehrlich in der „Wiener Zeitung" vom 21. Mai 1887.

„... Ein hochinteressantes geistvolles Werk ... vortrefflich componirt, poetisch und in hohem Maße fesselnd, aber für das Publikum, das nur Befriedigung seiner Schaulust im Theater sucht, ist es Caviar."

Karl Bissel in „Blätter für literarische Unterhaltung".

„Daß Hermann Bahr diesen rein inneren Konflikt unter den drei Menschen, die in seinem Schauspiel auftreten, mit einem achtungswerten psychologischen Raffinement durchgeführt hat, wird Niemand leugnen können. Und ebenso wird man anerkennen müssen, daß seine Sprache von einer starken bildlichen Gewalt, wenn auch ganz und gar nicht individualisirt ist."

Otto Neumann-Hofer im „Berliner Tageblatt" vom 10. Januar 1888.

„Gut ist das Drama gewiß nicht, aber absonderlich."

Lauser's „Allgemeine Kunstchronik" vom 30. Juni 1888.

„... ein herrliches Drama, voll höchster socialer und philosophischer Bedeutung ... Die Liebe siegt in einer meisterhaften Scene, die zu dem Besten gehört, was auf diesem Gebiete geschaffen. Es pulst Blut in den Scenen, warmes Menschenblut ... Schade, daß wir noch kein zeitgemäßes modernes Theater haben. Hätten wir ein solches wahres Kunsttheater, was alle seine Verpflichtungen erfüllte, würde Bahrs „Neue Menschen" Repertoirestück sein."

Hans von Basedow
in der „Deutschen Kunst- und Musikzeitung" vom 15. September 1888.

„... Ich habe diese Dichtung nicht einmal, ich habe sie dreimal gelesen, gelesen mit steigendem Anteil, mit hohem Genuß ... Dieselbe hat nichts zu schaffen mit den äußerlichen Erscheinungen der socialen Bewegung, und doch wächst sie als die geistige Tragödie derselben vor uns empor ... eine der tiefsinnigsten, modernen Tragödien, die in den letzten Jahren geschrieben worden sind. Es tritt uns darin eine völlig neue dichterische Welt entgegen und die socialistische Weltanschauung hat in dieser Dichtung ihren schärfsten und vornehmsten Ausdruck erhalten."

Adam Müller-Guttenbrunn in der „Gesellschaft", III. Heft 1888.

„Die neuen Menschen sind mit einer erschrecklichen Wahrheit und Folgerichtigkeit geschrieben. Wir alle leiden an demselben Übel ... Bahrs Werk wird Buchdrama bleiben. Solche Gedanken- und Ideenfülle vertragen unsere Theaterbesucher nicht."

Martin Sölch in „Deutsche Blätter" vom August 1888.

„Der Leser findet darin — allerdings sehr neue Menschen, die realistisch genannt werden könnten, wenn sie nicht, wie sie selbst sagen, den alten Adam, den Menschen der Gegenwart, fortwährend in sich regen fühlten, und wenn nicht andererseits mitunter eine gar zu große Phantasie-, Kreuz- und Querfahrerei diese Figuren nahezu als unmöglich erscheinen ließe. Ohne uns auf den Inhalt des Ganzen des Weiteren einzulassen, wollen wir nicht in Abrede stellen, daß ein verständiger Leser manchen anregenden und sogar kühnen Gedanken darin ausgesprochen finden wird. Am besten gefiel uns jene Stelle, worin eine sozialistische Propagandistin, unter dem Einfluß von allerlei erlebten Enttäuschungen und in einem daraus ersprossenen Anfall bitteren Weltschmerzes die Aktion ohne Phrase predigt."

New-Yorker „Freiheit" vom 8. Juni 1889.

„La marquesa d'Amaëgui." Eine Plauderei von **Hermann Bahr.**

„Ein reizender Einakter, der, vor einem feinen Publikum und von guten Künstlern gespielt, gewiß eine bedeutende komische Wirkung hervorbringen müßte. Der Inhalt ist aus dem Leben gegriffen, aus dem modernen Leben der gesellschaftlichen Lüge ... Wäre diese Bluette mit ihrem geistreichen Dialog von einem Pariser Dichter geschrieben, so würde das litterarische Paris drei Tage lang davon sprechen, sie würde als Vorspiel im „Gymnase" gegeben werden und den Ruf ihres Verfassers begründen."

Dr. **J. V. Widmann** im „Berner Bund" vom 15. Juli 1888.

„... eine allerliebste Plauderei aus der Sommerfrische, die sich ebenso unterhaltend liest als sie aufgeführt viel Heiterkeit erregen würde ... Auf wenig Seiten viel Witz und gesunde geistvolle Satyre."

„Deutsches Blatt" vom 10. Oktober 1888.

„Die kleine Schrift bietet amusante Genüsse ... Dramatisches Talent ist jedenfalls in ihr unverkennbar."

„Deutscher Reichsanzeiger" vom 4. Juli 1888.

„Der talentvolle Verfasser des ebenso originellen und geistreichen als überspannten und formlosen dreiaktigen Schauspiels „Die neuen Menschen" gibt sich hier von einer wesentlich anderen Seite. Diese Plauderei ist ebenso anspruchslos als jenes Drama revolutionär; ruhig und liebenswürdig im

Ton, wo dieses maßlos und ohne Rücksicht auftritt ... die konventionelle Lüge ins Komische übertragen. Man darf auf die weitere Entwicklung des jedenfalls eigenartigen Dichters gespannt sein."

Leo Berg
in „Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes"
vom 19. Januar 1889.

„Der Verfasser der „Neuen Menschen" bewegt sich in dieser Plauderei wiederum auf seinen Lieblingsbahnen und gibt sich redlich Mühe, mit klügelndem Witze gewisse menschliche und soziale Schwächen — diesmal Eitelkeit und Scheinsucht — zu verspotten, ohne daß es ihm auch hier sonderlich gelingt, seinen haltlosen Gestalten rechte Lebenswärme einzuhauchen. „Die neuen Menschen" hatten es schon klärlich gezeigt: Bahr ist viel zu viel Sophist, als daß er Dichter sein könnte, und über dieses Hindernis darf er uns auch mit den gewagtesten realistischen Mätzchen nicht hinwegzutäuschen versuchen. Die Satire ist recht harmlos, der Dialog recht lotterig. Die massenhaft angehäuften Interjektionen „Ah-ah" und „Oh-oh" machen den Eindruck größter Unbehilflichkeit, etwas mehr Fleiß und Sorgsamkeit wäre sehr wünschenswert."

Leipzig. **Victor Ottmann**
im „Litterarischen Merkur" vom 30. März 1889.

„Die große Sünde." Ein bürgerliches Trauerspiel von Hermann Bahr.

„Bahr ist unstreitig ein großes, ja ein geniales Talent, eine Elementarkraft, ein Titanismus, wie wir Deutsche sie nur zu viele besitzen, z. B. Grabbe, Büchner, Lenz u. s. w. (Wir hätten gern auch Schiller genannt, aber nicht das Talent Bahrs, sondern seine Maßlosigkeit schreckt uns von diesem Vergleiche ab, denn gegen die große Sünde sind die „Räuber" nur eine Salonplauderei.) Man erkennt die Annäherung Bahrs an Ibsen, dem er sein Werk gewidmet, aber trotz der gänzlich undramatischen aber hochtheatralischen Form des Werkes hat Bahr viel mehr Zeug zum Dramatiker als der nordische Hochdenker dialogischer Novellen. Was Bahr zu einem künftigen Dramatiker ersten Ranges stempelt, ist seine ausgezeichnete Charakterisierungskunst. In kurzen Zeilen sind zehn, zwölf Charaktere aus dem Volke gekennzeichnet, durchaus neugeahnte Gestalten halb komisch, halb unsympathisch, echt naturwahr, ferner seine Beherrschung in der Massenwirkung. Der Zerstörungschor des dritten Aktes gleicht dem des dritten Aktes in Julius Cäsar; ferner die großen Effekte und das Pathos. Bei all diesen Vorzügen des Dichters ist sein Werk, wenn auch weder eine psychologische, noch wie wir oben gesagt, eine theatralische, so doch eine dramatische Unmöglichkeit. Abgesehen, daß die vielen Scenen und Mimikbezeichnungen die Hälfte des Druckes füllen und mehr epischen Charakter des Werkes andeuten, ist es die sprunghafte Motivierung, das Auseinanderklaffen der Stimmungen, sowie vor allem vieles, was zur eigentlichen Handlung nicht gehört und selbständig auftritt, was durchaus darauf hindeutet, daß uns ein großartiger Roman verloren gegangen

und ein fürchterliches Trauerspiel geboten wird. Daß ein unschuldig Verurteilter sein Weib ermordet, weil sie in ihm nur den entlassenen Sträfling sieht und ihn verlassen will, ist allein Stoff zu einem bürgerlichen Trauerspiel. Wie interessant auch die politisch-sozialen Verhältnisse, sowie die frivolen gesellschaftlichen geschildert sind, sie stören nicht nur, sie erdrücken auch die Handlung. (Auch verträgt sich der echt deutsche Idealismus Bahrs schlecht mit der Ibsenschen pessimistischen Schlußresonanz.) Möge der Verfasser in einem formreicheren Romane oder inhaltsärmeren Drama baldigst sein mehr als vielversprechendes, sein bedeutungsvolles Talent aufs neue bekunden."

A. Plöhn
in „Litterarischer Korrespondenz", 8. Heft 1889.

„In gewissem Sinne genial zu bezeichnen, wenn auch dramatischer Technik noch nicht völlig genügend und wegen seines Inhaltes nur auf der „freien Zukunftsbühne" darstellbar. Das Stück ist eine großartig angelegte und in der Charakterisierung seiner schier zahllosen Nebenfiguren sauber ausgeführte Satire auf die bekannten, in Worten und Redensarten übergroßen, ewig opponierenden Schreier. Die politische Verlogenheit, das ist die „große Sünde", vor deren Wall der Held des Stückes sein grausiges Ende findet. Der Dichter zeigt in der Behandlung der Sprache, die nie schönklingend oder naturalistisch-gemein wird, eine ungewöhnliche Kraft; wenn er die unveränderlichen Gesetze dramatischer Spannung noch mehr beachtet und seinen Hang zur Satire statt in epischer Weise zu dramatischen „Schlagbildern" auszugestalten weiß, dann wird sicherlich die Bühne um einen echten Dramatiker bereichert sein. Jene aber, welchen die Beschäftigung mit der „Politik" lieb ist, ohne daß darum gleich ihr „Charakter verdorben", werden an dieser dramatischen Satire ein besonderes Wohlgefallen finden — oder auch in diesem Spiegelbilde einige unerfreuliche Züge an sich selber entdecken."

Nr. 44 der „Deutschen Romanzeitung" 1889.

„Die große Sünde — Wahrheit und Wahrhaftigkeit. Die einzige Sünde wider den gewaltigen Geist unserer Zeit, für die es weder oben noch unten weder im Diesseits noch im Jenseits Verzeihung giebt. Die große Tugend — Lüge, Lüge, Lüge. Der Tugendreiche wird belohnt, wie es in der Ordnung ist, der Sünder geht zugrunde, ganz wie sichs gebührt. Das ist, wenn auch nicht die Gerechtigkeit, so doch der Humor der Weltgeschichte in der wunderschönen Neige unseres Jahrhunderts, dem Jahrhundert der politischen Tragikomödie mit Pauken und Trompeten. Der Politiker, das ist der Mann des Tages. Denn Politik ist heute alles. Politik ist das Ding an sich. Sich in der Politik zu wälzen wie — der geneigte Leser wähle sich selbst das passende Bild! — die einzig würdige und ersprießliche Lebensaufgabe. Der Rest ist blauer Dunst. Punktum. Hermann Bahr, einer der größten Unzeitgemäßen, einer der größten Unmenschen des deutschen Schrifttums schmeißt die politisierenden Massen, einen ganzen politischen Klub mit seinen bekanntesten Typen auf die Bühne, wie ein Anatom einen ganzen Rattenkönig von Kadavern auf den Seziertisch. Da geht es nun ganz schauderhaft zeitgemäß zu, haarsträubend menschlich. Fünf Akte Leben, modernes Leben, wie man es noch auf keiner Bühne gesehen hat. Daß der Urheber dieser entsetzlichen Schöpfung mit heilem Kopf davon gekommen, ist ein Wunder. Kritik folgt."

M. G. Conrad, „Gesellschaft", Heft 8. 1889.

„Der Dichter gehört der jüngst-deutschen Schule an. Dafür zeugt der Verlagsort, sein Motto: I want a hero von Byron — man kennt den Schlachtruf nach einem wirklichen Helden, einem großen Mann —, vor allem die ganze Durchführung des Stückes, der ausgesprochene Realismus und die leidenschaftliche gewaltsame Art, in der die „Entwicklung" — man kann kaum so sagen — der Hauptperson verläuft. Ohne Zweifel ist Bahr ein großes Talent, die meisten Teile der Dichtung strotzen von dramatischem Leben; aber seine besondere Art zu dramatisieren wird doch vielfachem Kopfschütteln begegnen. Im ersten Akt haben wir ein großes Fest des politischen Vereins „Opposition". Im zweiten Akt eine Vorstandsversammlung desselben Vereins mit kleiner Volkszusammenrottung als Schlußbild. Im dritten Akt eine große öffentliche Sitzung desselben Vereins, und im fünften eine wüste Orgie des würdigen Vorstandes mit Dirnen und Betrunkenheit. Also lauter Massenscenen, zum großen Teil sehr geschickt und mit völliger Naturtreue gezeichnet, sodaß viele Personen durcheinanderschreien, die Stimmung in einen greulichen Tumult und ausgelassenstes Wesen übergeht. Nur der kurze vierte Akt spielt in einem Privatraum, der Wohnung Heydens, des eigentlichen Helden, freilich kein hero, wie Byron ihn sich wünscht. Daß in diesem endlosen Gewirr und Gewühl dieser Öffentlichkeitsvorgänge von keiner wirklichen Charakterentwicklung die Rede sein kann, bedarf kaum der Erwähnung. Da muß alles sprungweise gehen, und wir müssen alles auf Treu und Glauben hinnehmen. Heyden, ein blonder Träumer, ein ehrlicher Idealist, wird im ersten Akt von der Partei eingefangen, ohne daß er selbst viel von sich giebt. Im zweiten, der etwa zwei Jahre später verläuft, ist er sozusagen allmächtiges Haupt der Partei, ohne aber sichtbar zu werden. Im dritten, wo es sich darum handeln sollte, von den bloßen tönenden Worten zur That überzugehen, ist er der einzige, welcher das wirklich beabsichtigt, und dabei die Entdeckung machen muß, daß alle die Männer, die er als Gesinnungsgenossen betrachtet und geschätzt hat, hohle Zungendrescher sind, die Opposition mit Worten gleichsam zur eigenen Berauschung machen, aber sich jederzeit fügsam wieder unterordnen. Im vierten Aufzuge nun kommt er aus dem Gefängnisse, wohin man ihn für seine Anreizung zum Aufstande gesperrt, nach Hause. Seine Frau erklärt ihm ziemlich kaltblütig, allerdings unterbrochen von einem jähen Auflodern sinnlicher Regung, die in der unsäglich rohen Äußerung auf Seite 102 gipfelt, daß sie sich ihrer Familie wegen von ihm trennen muß. Und nun kommt das Haarsträubende, daß er sie zu Boden wirft, mißhandelt und endlich erdrosselt. Natürlich ist das nur aus Zerrüttung des Geistes zu erklären, und im Schlußakt bricht er denn auch als entsprungener Irrsinniger in das Ekelhafte Gelage seiner einstigen Freunde hinein, um von der „großen Sünde" in gespenstischem Tone zu faseln. Was ist diese nun, wonach das ganze Stück sich nennt? I want a hero, sagt Lord Byron, nicht Waschlappen und Maulhelden. Aber dann doch keine hysterischen Sonderlinge, auf die erst recht nicht zu rechnen ist. Genug, gelöst ist das gestellte Problem hier nicht annähernd, und man darf hoffen, daß das Drama nur eine Kraft- und Talentprobe des Dichters sein soll, die ihn dazu führen möge, sich zu mäßigen und nicht in gewagten Versuchen die Aufgabe der Kunst zu suchen. Das Stück ist dem Großmeister des modernen Dramas, Henrik Ibsen, in ehrfürchtiger Liebe gewidmet. — Zu rühmen ist die saubere sorgsame Ausstattung des Buches seitens der Verlagshandlung.

Brennig — Bremen
„Deutsches Litteratur-Blatt" von W. Herbst, 3. August 1889.



„Den Mangel an Handlung und Personen in seinem kühnen Erstlingswurf „Die neuen Menschen" wollte H. Bahr wett machen und so verfiel er denn in das andere Extrem: er schuf ein Drama von geradezu verwirrender Fülle origineller Gestalten und interessanter Vorgänge. Sein Vorbild war hier Ibsens „Volksfeind", dessen vierten Akt H. Bahr noch zu überbieten versucht hat. Die große Sünde ist natürlich die Verkündigung der Wahrheit. Doch während Ibsen in kunstvollem Aufbau sein Schauspiel zu immer kräftigerer Wirkung bringt, bis schließlich die große Rede im vierten Akt wie ein Gewitter hereinbricht — setzt Bahr sofort mit einer bewegten Volksscene ein, in der er schon so starke Mittel verwendet, daß er sich kaum noch zu überbieten vermag. Gleich der zweite Akt hat wieder eine Volksscene, und das geht so fort mit alleiniger Ausnahme des kurzen vierten Aktes, bis zum Schluß. Die größten Unwahrscheinlichkeiten finden sich in jedem Akte. „Die große Sünde" wird sich die Bühne so wenig erobern als „Die neuen Menschen". Aber hoffentlich bald Hermann Bahr, der auch hier wieder ein kräftiges Talent offenbart und entschieden dramatisches Geschick besitzt. Neben den wüstesten Ausschweifungen finden sich Scenen von äußerst drastischer Wirksamkeit. Die Personen sind zum Teil gut charakterisiert. Nur darf die Charakteristik nicht so äußerlich bleiben. Das Meiste ist mehr gesagt und angedeutet als dichterisch empfunden und dargestellt."

„Deutsche litterarische Volkshefte" von Leo Berg, Nr. 2.

„Es ist ein großer Unterschied zwischen Bahrs erstem und zweitem Drama. Gleich ist die Gewalt der Sprache, deren Ausdrucksfähigkeit Bahr aufs Wirksamste zu steigern weiß; und gleich ist die hohe Begabung geblieben, welche den „neuen Menschen" — „eines der bedeutendsten Dramen der Gegenwart," nannte ich es an dieser Stelle vor nunmehr zwei Jahren — heute „Die große Sünde" an die Seite stellt. Wie verschieden aber die ganze Anlage der beiden Werke und das gesetzte Ziel! Dort ein sich zwischen drei Personen auskämpfender Konflikt persönlichster Art; hier das Widerspiel des Getriebes der großen Partei-Welt, in welcher der eine den andern zu überschreien und nicht zu Worte zu kommen lassen sucht. Es ist wieder eine glänzende Arbeit, diese „große Sünde", und es muß ein langer Weg gewesen sein, der den Verfasser der „Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle" zu der Skepsis geführt hat, welche dieses Drama durchweht. Bahr besitzt Geist, Temperament und Kraft. Was man mit diesen Eigenschaften erreichen kann, hat er gezeigt. Eine zeitgemäßere Idee und eine zugleich verhaßtere als jene ist, welcher sein neues Werk entsprungen, hätte er nicht finden können. Möchten diese Worte eines außergewöhnlich großen Interesses dazu beitragen, ihm zu beweisen, daß er auch keine glücklichere hätte finden können; das heißt: möchte seine Schilderung der „großen" Sünde alle Idealisten zur Erkenntniß ihrer Sünde bringen. Denn sogar die Idealisten sind nicht unverbesserlich."

John Henry Mackay.
„Züricher Post" vom 3. Juli 1889.

„Der Vorzug des vorliegenden Trauerspieles liegt nicht so sehr in der geschlossenen, dramatischen Form des Ganzen, als in der Charakterisierung der auftretendeu Personen. Die Charakterisierung ist an und für sich mehr mit epischen Mitteln zu Stande gebracht — es geht auch nicht gut an, Politiker, deren ganze Thätigkeit sich in Worten äußert, durch Thaten zu charak-

terisieren — aber sie ist ausgezeichnet. So wie uns Bahr die einzelnen politischen Typen vorführt, ist das noch nie und nirgends geschehen. So bald eine neue Type auf die Scene tritt, klingt uns die Stimme eines Bekannten oder öffentlichen Politikers ins Ohr, oft stößt man auf Sätze, Wendungen und Ausdrücke, von welchen man glaubte, man hätte sie im eigenen Hirn geboren, die man aber jetzt als alte politische Scheidemünze erkennt.

In „Die große Sünde" marschieren nacheinander alle die politischen Typen auf, deren Träger wir alle kennen, die aber jeder von uns mit anderen Namen benennt. Da ist der Baron Schwind, ein hochdenkender Spötter, der in allen Hauptfragen mit seiner Partei geht, sich aber soviel Selbständigkeit bewahrt hat, um all das, was ihm nicht gefällt, ironisieren zu können; das verkörperte Parteigewissen. Der Maler Hartwich trägt sein Künstlernaturell, der Großhändler Walters seine Blasiertheit in das Parteileben hinein. Diese drei Männer bilden eine Gruppe von Politikern, welchen die Politik nicht das A und Z ihres Lebens ausmacht. Der eine setzt über sie seine verstandesmäßige Thätigkeit, der zweite die Kunst, der letzte das Vergnügen. In gewisser Beziehung gehören auch hieher die beiden Räte Dohmke und Ständig. Ihnen ist es nur darum zu thun, ihren Gaumen und Magen zu befriedigen. Könnten sie dies bei anderen Gelegenheiten in der gleichen unauffälligen Weise erreichen, sie würden mit dem größten Vergnügen der Politik den Laufpaß geben. Sekretär Günther ist der Berufspolitiker, er stürzt sich in die Bewegung, um emporzukommen; er hat eine geläufige Zunge, ist zum Kommers-Redner geboren, ergo muß er ein großes politisches Kirchenlicht sein. Sein Freund, Baumeister Hugh, besitzt keinen politischen Ehrgeiz, er ist stets hochbegeistert und bei ihm ist der größte Mann der, welcher die zentnerschwersten Phrasen herausschleudern kann. Bürgermeister Kork schwimmt als Schnittling auf allen politischen Suppen; aber er steht sich gut dabei. Eine der gelungensten Typen aber ist der Aktuar Bröseler. Jeder hat schon ein Exemplar dieser politischen Säulenheiligen zu Gesichte bekommen, die mit düster umwölkter Schicksalsmiene umhertraben und sich das Recht zusprechen, Herz und Nieren, Geldbeutel und Fußsocken eines jeden ihrer Parteigenossen prüfen zu dürfen, Unglücksvögel nnd Nachtraben, die über alles und jedes Zeter und Mordio schreien, nur nicht über ihr eigenes Ich. Dr. Mondel, der stets auf der Reise befindliche Agitator ist gleichfalls ein alter Bekannter von uns; wir haben ihn bereits in Turgenjews „Neuland" getroffen, aber noch immer wandelt er unter der Schaar der sterblichen Menschen.

In Ländern, in welchen das allgemeine Wahlrecht eingeführt ist, trifft man in den Volksversammlungen Leute, welchen die politische Bewegung nur als Vorwand dient, einen Spaß oder Ulk loszulassen, einen Radau hervorzurufen. In dem Handlungsdiener Gundel hat der Verfasser ein wohlgeratenes Mitglied dieser Rotte Korah vorgeführt.

Wie das obere und mittlere, so ist auch das Kleinbürgertum sehr gut charakterisiert. Die vier Gewerbetreibenden Duffel, Lehmke, Knöpfli und Fasching bilden ein göttliches Quartett. Wen umkicherten nicht tausend spottsüchtige Teufelchen, wenn er Herrn Fasching also reden hört:

„Aber — aber — wer wird denn streiten — alte Freunde — wegen so was — das steht doch wirklich nicht dafür! Warum denn solche Geschichten? Machen wir's doch wie bisher! Wenn bei den Klerikalen was los ist, gehen wir zu den Klerikalen; und wenn bei den Konservativen was los ist, zu den Konservativen; und wenn bei den Liberalen was los ist, zu den Liberalen — man kann sich ja überall unterhalten und gerade die Abwechslung ist das

Schöne. Man darf nur nicht unverträglich und engherzig und ungemütlich werden. Proscht die alte Kameradschaft!" . . .

Die vorgeführten Frauen sind alle nach dem Leben gezeichnet, doch vermisse ich hier eine Gestalt, die auch nur halbwegs sympathische Wirkung hervorbrächte; vielleicht liegt der Grund dieses Versäumnisses in dem Umstande, daß der Verfasser noch Junggeselle ist; der Junggeselle sieht in dieser Beziehung, aus Erfahrung, wie er meint, alles durch trübe Gläser.

Es ist die Meinung aufgetaucht, als hätte Hermann Bahr die Modelle zu den Personen seines humoristisch-satyrischen, in der Endwirkung tragisch verlaufenden Stückes aus einem politischen Lager geholt. Dieser Ansicht muß widersprochen werden. „Die große Sünde" ist keine Tendenzschrift, aber sie ist so gesättigt mit Naturwahrheit, daß jede der bürgerlichen Parteien in den auftretenden Personen die Porträte ihrer Gegner und Widersacher sehen kann und wohl auch sehen wird.

Eine andere Frage wäre die, wie weit Ibsens „Volksfreund" auf den Verfasser von „Die große Sünde" von Einfluß gewesen. Die Antwort können sich unsere Leser selbst geben, wenn sie beide Werke nacheinander durchnehmen. Uebrigens wird der „Volksfreund" in der nächsten Spielzeit an den Hoftheatern zu Berlin und Wien zur Aufführung gelangen.

Im Ganzen genommen ist Hermann Bahrs „Die große Sünde", dessen künstlerischen Höhepunkt der dritte Akt bildet, neben Hamerlings „Teut" und des Norwegers „Volksfreund", eines der besten der wenigen Stücke seiner Gattung. Wir empfehlen es allen auf das Wärmste, besonders aber denjenigen jungen Männern, die selbsthandelnd in das politische Leben eintreten wollen; es wird sie vor mancher Enttäuschung bewahren."

Franz Jäger. „Deutsche Blätter" Nr. 5. 1889.

„Die Entwicklung des Dialogs und die Schilderung der seelischen Vorgänge gehört zu dem Großartigsten, was irgend geschrieben worden."

„Kyffhäuser." 21. April 1889.

„Hermann Bahr ist ein begabter, vielleicht nur allzu begabter Hitzkopf, der in überschwänglicher Werde-Lust am liebsten den modernsten, extremen Richtungen in Staat und Kunst folgt: er hätte Form Rechtens Mitglied der von Georg Brandes so launig geschilderten Stammgesellschaft Max Klingers sein können: „lauter eifrige Nihilisten, Sozialisten, Atheisten, Naturalisten, Materialisten und Egoisten. Sie dozierten einstimmig Ansichten, die für die Gesellschaftsordnung und den Frieden des Nächsten höchst gefährlich waren. Sie huldigten der Politik der Pariser Kommune; jeder, der behauptete, daß er selbst oder überhaupt jemand von einem anderen Motiv als dem ungeschminktesten Egoismus sich leiten lasse, verachteten sie als einen Heuchler, der sie nicht zum Besten haben dürfe. Sie fühlten Ekel — Verachtung ist ein zu schwaches Wort dafür — vor der ganzen anerkannten deutschen Kunst (mit Ausnahme von Menzel und Gussow). Sie hatten das Leben durchschaut. Es gab nichts zu wirken und nichts zu hoffen. Kurzum, sie waren jung, jung! Im Beginn der Zwanzig, genußsüchtig, ehrgeizig, fanatisch begeistert für die Kunst, weißglühend vor Verachtung gegen die Heuchelei, so leidenschaftslos, daß der eifrigste Anbeter der Indolenz unter ihnen erst vor Kurzem von den Folgen eines Selbstmordversuches, den er aus unglücklicher Liebe machte, geheilt war und so eifrig, das Evangelium des Egoismus zu predigen, daß

sie in vollständigem Kommunismus lebten, einander halfen, für einander hungerten und einander liebten.“ Vielleicht hat Brandes Bahrs Wahlverwandtschaft mit diesem in seiner Narretei so rührenden, verehrungswürdigen Kreise sympathisch herausgefühlt, als er seine im Einzelnen unreife, im Ganzen gescheite Ibsen-Studie in seinem Kopenhagener Hausblatt mit herzlichem Wohlwollen anzeigte. Uns deutsch-österreichische Landsleute heimeln Schwächen und Vorzüge dieses in voller Gährung begriffenen Schwarmgeistes begreiflicherweise doppelt an: mir zumal kam bei der Lektüre von Bahrs Stücken eine kurze Kritik Dingelstedts nicht aus dem Sinn.

Bauernfeld hatte ihm vor Jahren einen rohen, aber kraftvollen Catilina von Hans Pöhnl zur Aufführung empfohlen: am nächsten Tage erhielt er das Bühnenmanuskript zurück mit der bündigen, doch erschöpfenden Bemerkung: „Der höchste Heurige.“

Absurd genug geberdet sich denn auch Hermann Bahr in seinem ersten Stück „Neue Menschen“, wie in seinem jüngsten „Die große Sünde“. Möglich, daß dieser Feuergeist ungepflegt verraucht: nicht minder möglich, daß er rationelle Weinkultur späterhin mit guten Tropfen lohnt. Mit anderen Worten: auf Hof- und Privattheater wird „Die große Sünde“ aus technischen und praktischen Gründen niemals gelangen. „Freie Bühnen“ aber könnten und sollten einen Versuch mit dem unfertigen, doch entschieden begabten Manne wagen. Er hat Blick für die Zeit, für die „Um-Welt“ — (so grausam verdeutscht er Taines „Milieu“ in seinem Ibsen-Essay) — mehr noch als für sich selbst: denn seine Helden sind seine Doppelgänger; nur ist er selbst witziger und temperamentvoller. In der Zucht des besten Theatermeisters — denn das bleibt doch einmal der unmittelbare Verkehr zwischen Autor und Publikum — aufgeführt, gleichviel ob applaudiert oder ausgezischt, lernt jeder Dramatiker am meisten: er sei nun ein Virtuose der Mache, wie der ein dutzendmal abgelehnte Sardou, oder ein so kindlich unbeholfener Anfänger wie Hermann Bahr, der zwei, drei Seiten lange Bühnenanweisungen gibt und im Vorzeichnen des Geberdenspiels sich (und dem humoristischen Leser) nicht genug thun kann.“

Aus einem Feuilleton „Ein österreichischer Ibsen-Jünger“
von **Anton Bettelheim** in „Nation“, Nr. 46, 1889.

„Gerade weil Bahr ein geradezu staunenswertes Charakterisierungstalent besitzt, weil er über eine durchgeistigte Sprache verfügt und eine sittliche Idee verfolgt, ist es zu bedauern, daß er seine Begabung auf einen derartigen Stoff verwendet hat, dem er es wohl in erster Linie zu verdanken hat, daß in den beiden ersten Akten so gut wie gar nichts geschieht, trotz des bunten, bewegten Lebens und der Fülle der Figuren, die er vorführt. Was nützt alle Knappheit der Sprache, alle Kunst der Charakteristik, wenn die Regel des Dramatischen nicht beachtet worden ist. Ein Bühnenwerk ohne Handlung ist gleich einem Menschen ohne Kopf. Das Schlimmste ist, wenn die Exposition erst im zweiten Akte beginnt, wie es hier der Fall ist. Der Held wird über die große Sünde unserer Zeit wahnsinnig und erdrosselt sein Weib, nachdem auch sie sich als gemeine Seele entpuppt hat. So meisterhaft wahr auch die Umwandlung in dieser Kreatur gezeichnet ist und so ungemein neu und verblüffend die Scene am Schlusse des letzten Aktes wirkt, wo der seinem Wärter entsprungene Wahnsinnige als fürchterliches Menetekel inmitten der früheren Freunde erscheint, die in ihrem Klublokal bei Dirnen und Champagner gerade

damit beschäftigt sind, ein tolles Bacchanal zu feiern, um den Triumph der Lüge über die Wahrheit zu beweisen, so wenig einheitlich ist alles dies durchgeführt, und so wenig stehen diese Dinge im Zusammenhange mit den früheren Geschehnissen. Es fehlt dem Drama vor allem die organische Entwicklung, die bei einem Bühnenwerke ebenso notwendig ist wie das Fundament bei einem Hause, bevor man die übrigen Stockwerke aufzusetzen beginnt. Wenn Bahr in der Folge denselben Fortschritt macht, den dieses Stück seinem früheren „Die neuen Menschen" gegenüber unzweideutig beweist, so wird von ihm noch Großes zu erwarten sein. Trotz aller Mängel steckt in seinem neuesten Trauerspiel ungemein viel: Gedankenreichtum, eine beißende Satire und vor allem Kenntnis des Lebens und der Menschen."

Max Kretzer,
im „Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes",
Nr. 36, 1889.

„„Die große Sünde", gegen welche Herm. Bahr sein modernes Tendenzdrama gerichtet hat, ist die lügenhafte Phrase, speziell die Phrase im politischen Leben. Aber es war vielleicht nicht notwendig, um diese ins Herz zu treffen, zugleich selbst eine Sünde wider den guten Geschmack zu begehen. Von letzterer können wir den Dichter, dessen frühere dramatische Arbeiten unseren aufrichtigen Beifall fanden, diesmal nicht lossprechen. Welche von ästhetischem Standpunkt aus gänzlich verschrobene Idee ist es nur schon, uns in vier Akten eines fünfaktigen Stückes fortwährend tumultuarische Scenen des Vereins- und Klublebens vorzuführen, wo keiner den andern recht ausreden läßt, wo außerdem, eben damit die Phrase gehörig gekennzeichnet werde, die meisten Sprechenden fades Gewäsch vorbringen, das nur hie und da von den Geistesblitzen einiger sarkastischer Lebemänner durchzuckt wird. Die relative Gehaltlosigkeit der politischen Vereinsmeierei wird doch eigentlich von allen vernünftigen Gebildeten heutzutage zugegeben. Wenn in einem modernen Lustspiel auch nur leicht auf dieselbe angespielt wird, lacht schon zustimmend das ganze Theater; auch in einem tragisch gemeinten Stücke würde daher der Dichter mit wenigen Zügen ausreichen und hätte gewiß nicht nötig, uns durch die ganze Einöde solcher Versammlungen erbarmungslos hinzuschleppen. Wohl geben wir zu, daß Hermann Bahr die wichtigsten Typen derartiger Vereine scharf und ergötzlich (wenn auch oft mit karikirendem Stift) gezeichnet hat; indessen alle hiebei von ihm aufgewandte Kunst, alle die große Lebhaftigkeit, die er den von ihm erfundenen Situationen gegeben hat, kann uns nicht entschädigen für die Abwesenheit irgend einer der Phantasie erfreulichen Vorstellung. Man langweilt sich und empfindet Ekel. . . .

Das Stück Hermann Bahrs streitet nicht blos gegen die Gesetze des guten Geschmackes, sondern läuft auch auf eine recht trostlose Bankeroterklärung der sittlichen Bestrebungen des Menschengeschlechtes hinaus. Ist eine derartige hitzige und einseitige Übertreibung nicht ebenfalls Phrase und insofern „große Sünde"?"

J. V. Widmann
im Berner „Bund" vom 12. Mai 1889.

